Wilhelm v. Bode

WILHELM BODE

WILHELM VON BODE

MEIN LEBEN

I. BAND

VERLAG HERMANN RECKENDORF G·M·B·H · BERLIN SW48

1 9 3 0

Presse: Werbedienst G. m. b. H. Kommanditgesellschaft, Berlin-Spandau
Buchbinderei: Fritzsche-Hager A.-G., Berlin-Schöneberg

Beginn der Niederschrift des Manuskriptes: 1907

Ob heute ein quidam, der in den Gang der Geschichte in keiner Weise mit eingegriffen und ihm selbst ferngestanden hat, der weder durch künstlerische Produktion noch durch literarische Arbeiten sich einen Namen gemacht hat, und der zudem nicht durch eigenartige Auffassung oder Schilderungsweise seiner Darstellung einen besonderen Stempel aufzudrücken weiß, berechtigt ist, von seinen kleinen Erlebnissen zu erzählen oder einen Leserkreis sich dafür zu erbitten, wird mit Recht bezweifelt werden.

Ich wage es trotzdem; nicht nur, weil Freunde mich wiederholt darum gebeten haben, in der Erwartung, daß durch allerlei Berührungen mit hervorragenden Zeitgenossen für deren Charakteristik interessante kleine Züge verewigt werden könnten: vor allem hoffe ich daraus für die Geschichte der Sammlungen unserer Berliner Museen mannigfache Beiträge liefern zu können, die man in den Akten vergeblich suchen würde. In den Hunderten von Bänden, die seit der Begründung der Königlichen Museen im Jahre 1830 über die Erwerbungen für die Sammlungen, über die Pläne und Ausführung der Bauten, über Personen und Sachen zusammengeschrieben sind, wird man über die Vorgeschichte oft der wichtigsten Fragen, über das Für und Wider, über die Triebfedern und Motive und die schließliche Entscheidung oft wenig oder gar nichts erfahren. Noch weniger enthalten diese Bände über die negative Seite, über manches, was versäumt worden ist, was mißglückt oder hintertrieben ist. Und ebenso wenig gewinnt man daraus ein auch nur einigermaßen vollständiges oder richtiges Bild der Persönlichkeiten, die für die Gestaltung unserer Museen von Bedeutung gewesen sind.

Meine Stellung in diesem Kreise, in den ich jung hineingekommen bin, zu einer Zeit, da der allgemeine Aufschwung

Deutschlands auch die staatlichen Kunstsammlungen Preußens aus einem langen Winterschlaf zu neuer, umfassender Tätigkeit erweckte, und in dem ich durch fast ein halbes Jahrhundert tätig gewesen bin, hat mir reiche Gelegenheit gegeben, nach den verschiedensten Richtungen in dieses innere Getriebe hineinzublicken, darüber hinaus die Kunstentwicklung, vor allem die Entwicklung des gesamten Museumswesens innerhalb Deutschlands und zum Teil auch im Auslande zu beobachten und darin nicht selten auch tätig einzugreifen.

Von diesen meinen Beobachtungen und Erfahrungen sollen die folgenden Blätter vor allem erzählen. Ich habe ihnen die Form einer Selbstbiographie gegeben, um sie durch das persönliche Kolorit lebendiger und vielseitiger zu machen. In dieser Form werden sie, namentlich für die Jugendzeit, manches Alltägliche bringen, das jedem einzelnen als etwas Besonderes in seinem Leben erscheint, manches rein Persönliche, das bei einem Alltagsmenschen Dritte nicht interessiert. Man möge diese Seiten mit in Kauf nehmen oder überschlagen. Mir selbst sind diese Erinnerungen besonders teuer, sie sind zugleich für meine Angehörigen und Freunde von Interesse, deshalb wollte ich sie nicht ganz unterdrücken. Sie werden hoffentlich auch den einen oder anderen Fehler, der unter meiner Leitung gemacht worden ist, wenn nicht rechtfertigen, so doch entschuldigen. Für einen Sammlungsdirektor ist dies ja leider um so mehr nötig, als der Nachfolger an seinem Vorgänger selten ein gutes Haar zu lassen pflegt. Ich fürchte, auch meine Erinnerungen werden sich, trotz redlicher Bemühung unparteiisch zu sein, davon nicht ganz frei halten.

VORFAHREN UND FAMILIE

Ich bin von Geburt Niedersachse, Braunschweiger, von so reiner, gutbürgerlicher Herkunft, wie sich wenige andere rühmen oder wenigstens es nachweisen können. Meine Vorfahren väterlicherseits waren meist Gelehrte oder Beamte. Im Anfange des 16. Jahrhunderts war Ludolf Bode als Bürgervorsteher einer der geachtetsten Männer der Stadt. Dreihundert Jahre später hat mein Großvater, Wilhelm Bode, als Stadtdirektor (Bürgermeister) in Braunschweig durch fast dreißig Jahre der Stadt aus dem traurigen Zustand, in den sie durch die Napoleonische Zeit und die darauf folgende Mißwirtschaft des Herzogs Karl geraten war, wieder zu einer gesunden Entwicklung verholfen und namentlich auch den wissenschaftlichen und Kunst-Anstalten persönlich große Dienste erwiesen. Durch Heirat war er und waren seine Voreltern verbunden mit einer Reihe von Familien, deren Namen unter den Gelehrten Deutschlands im sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert guten Klang haben. Für den, welcher nachträglich das Horoskop zu stellen liebt oder den Deszendenztheorien nachhängt, wird es nicht ohne Interesse sein, wenn ich über diese meine Vorfahren ein paar Worte hier einschalte, bei denen ich selbst in dankbarer Erinnerung an das, was ich ihnen schulde, gern länger verweilen würde.

Meine Großmutter war die Tochter des letzten Kurators der Universität Helmstedt, Conrad Henke, Abts von Königslutter und Michaelstein. Henke, den Goethe früher vergeblich an die Universität Jena zu ziehen suchte, hatte das Unglück, daß zur Zeit seines Rektorats die Universität im Jahre 1809 von Napoleon aufgehoben wurde. Überzeugt von der Bedeutung der Musenstadt machte er sich auf den Weg nach Paris, um Napoleon persönlich zum Widerrufe zu bestimmen. Dieser empfing ihn, ließ sich aber auf eine Diskussion über die arm-

selige kleine Universität gar nicht weiter ein. Da Henke in seiner Amtstracht war, fiel Napoleon das große goldene Kreuz auf, welches er als Abt von Michaelstein und Königslutter trug. „Est-ce une prébende?“ fragte er ihn. Als Henke antwortete, das sei nur ein Ehrenamt, antwortete Napoleon: „L'honneur? ça ne vaut pas grande chose!“ Nach langem Kampfe, in dem Henke bei dem Kultusminister des Königreichs Westfalen, Johannes von Müller, warme Unterstützung fand, wurde die Aufhebung der Universität doch schließlich dekretiert. Der Kummer über das Mißlingen seiner Hoffnung brach dem braven Manne das Herz; er starb kurz darauf. Hatte er doch, bei aller Einfachheit und Strenge gegen sich selbst, ein hohes Bewußtsein seiner Stellung und der Wissenschaft überhaupt.

Ein Ausspruch Henkes, der in der Familie bis auf uns Urenkel überliefert ist, bietet einen sprechenden Beweis dafür, und zugleich auch für den Stolz des Professoren- und Beamtentums und die untergeordnete Stellung des Landadels jener Zeit. Als der Kurator einst gegen Mittag aus der Universität zurückkam, empfing ihn seine Frau mit der Mitteilung, daß zwei ihr verwandte adlige Gutsbesitzer aus der Nähe einen Besuch bei ihr gemacht hätten und von ihr zum Mittagessen eingeladen seien. „Das paßt sehr schön“, war seine Antwort, „da esse ich mit Professor Beireis im Erbprinzen. Du kannst doch nicht verlangen, daß ich mit Bauern an einem Tische sitze!“

Diese Gattin Henkes stammte selbst von vornehmen Gelehrten ab: sie war eine Carpzow, aus der Familie, die den Kriminalisten Benedikt Carpzow hervorgebracht hatte, der hoffentlich andere Vorzüge besaß als den mythischen Ruhm, zwanzigtausend Hexen zum Tode verurteilt zu haben! Diese Enkelin hatte nichts von der harten Bigotterie ihres Vorfahren, welche eine der vielen schlimmen Nachwirkungen des dreißigjährigen Krieges war. Sie war eine einfache, gegen sich asketisch strenge Frau. Nie saß sie auf einem Sofa, und selbst als sie, eine Achtzigjährige, von einem plötzlichen starken Schwindel überrascht wurde, konnte man sie nicht bereden, sich zu legen.

Sie starb sitzend auf einem Stuhle. Dabei hatte sie aber die volle weltmännische Bildung ihrer Zeit.

Als Goethe auf seiner ersten Harzreise durch Helmstedt kam, wohnte er bei Henkes, die mehrere stattliche alte Häuser auf der Hauptstraße besaßen. Noch bewahren wir ein Albumblatt von seiner fast damenhaft zierlichen Handschrift als Zeichen der Dankbarkeit für die genossene Gastfreundschaft:

Vieles gibt uns die Zeit und nimmt's auch; aber der Bessern
Holde Neigung sie sei ewig dir froher Besitz.

19. August 1805.

Durch Carpzows sind wir mit anderen alten Gelehrtenfamilien Sachsens und Niedersachsens verwandt, namentlich mit Conrings und Cranachs; eine Urenkelin des Malers Lukas Cranach war mit einem Carpzow verheiratet. Es ist dies meines Wissens das einzige Künstlerblut, das in meinen Adern fließt. Ob es nach mehr als dreihundert Jahren der Verdünnung noch kräftig genug war, um die Freude an der Kunst in mir zu erregen?

Meine Mutter, Emilie Rimpau, stammte aus einer alten Kaufmannsfamilie, die im Anfang des 18. Jahrhunderts aus Koppenbrügge nach Braunschweig eingewandert war. Die Familie hat sich seither drei Generationen hindurch einen Namen gemacht durch ihre praktischen und wissenschaftlichen Erfolge in der Landwirtschaft. Ein älterer Bruder meiner Mutter, Wilhelm Rimpau (Langenstein), Freund und Mitarbeiter Liebigs, hat durch seine Kulturen und Züchtungsversuche ebenso sehr wie durch seine Arbeiten für den Kreis Halberstadt, dessen Landrat er lange war, und für Preußen überhaupt als eifrigstes und bedeutendstes Mitglied der Bonitierungskommission eine erfolgreiche Tätigkeit entwickelt. Der jüngste Bruder Hermann Rimpau (Cunrau) gab durch die Anlegung von Moorkulturen die Anregung zu einem ganz neuen, für die Kultivierung großer wüster Strecken in Preußen außerordentlich segensreichen Zweige der Landwirtschaft. Wilhelms gleichnamiger, zu früh verstorbener Sohn, mein Vetter und

Schwager, hat sich namentlich durch seine Getreideveredelung, die ihn in Beziehung zu Darwin brachte, bekannt gemacht und zwei andere Schwäger, Ferdinand Heine und Otto Beseler, sind in ähnlicher Richtung mit Erfolg tätig gewesen. Die jüngere Generation, meine Neffen, folgt würdig diesen Vorbildern.

KINDERZEIT

Geboren bin ich in einem einsamen Winkel der norddeutschen Tiefebene, in der kleinen braunschweigischen Enklave in der Altmark, Calvörde, doppelt einsam damals am 10. Dezember 1845. Aber diesen meinen Geburtsort kann ich nicht meine Heimat nennen. Als ich eben das erste Jahr überschritten hatte, wurde mein Vater als „Justizamtmann" nach Harzburg versetzt. Hier bin ich bis zu meinem neunten Jahre aufgewachsen und mußte infolge von Krankheit im zwölften und dreizehnten Jahre noch einmal dahin zurückkehren. Der damals noch kleine bescheidene Ort — das Amtsgericht, das die Dienstwohnung meines Vaters enthielt, lag im entferntesten Teil von Harzburg, in Schlewecke, — ist mir in diesen Jahren der ersten, der frischesten und tiefsten Eindrücke zur wahren Heimat geworden, obgleich ich seit mehr als einem halben Jahrhundert fern von dort lebe.

Als Knabe hing ich mit allen Fäden meines Herzens an diesen kahlen Vorbergen des Harzes, die für mich die Welt waren; und als ich mit acht Jahren zur Hauptstadt auf das Gymnasium kam, habe ich manchen Abend im Heimweh nach dieser meiner kleinen Welt mich schluchzend in den Schlaf geweint.

Jetzt, nach so vielen Jahren, geht es mir wie wohl den meisten, die innig verwachsen waren mit dem Ort ihrer Kindheit: je älter wir werden, je mehr wir uns aus dem lauten Kampf der Öffentlichkeit in die Stille des eigenen Heims und in die Beschaulichkeit zurückziehen oder zurückzuziehen wünschen, um so stärker treten die Bilder aus der Jugend, die Sehnsucht nach der fernen alten Heimat wieder in uns hervor. Freilich nicht mehr mit der alten Frische und

Fröhlichkeit, sondern mit einer eigentümlichen Beimischung von Wehmut, welche die Gräber aller Lieben, die uns vorausgegangen sind, und die Veränderung und Fremdartigkeit der fortschreitenden Zeit in uns zurücklassen.

Was mich so stark an die Heimat fesselte, war die Liebe zur Natur und zum Leben im Freien, das ich mit vollen Zügen genießen durfte. Wenn ich zurückdenke an Harzburg, so sind es die blumigen Wiesen, die herrlichen Wälder und die Höhen des Harzes in kurzer Entfernung von dem elterlichen Hause, welche in meiner Erinnerung auftauchen. Aber solche Naturschönheiten sind mir damals zweifellos ebensowenig aufgegangen wie irgendeinem Kind in solchem Alter. Die zahlreichen Einzelheiten in der Natur, die Freuden der Jugendspiele und des Kindersportes waren auch meine Lust.

Unser elterliches Haus war ein hohes, herrschaftliches Gebäude aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges, mit steilen Treppen und verschiedenen Böden übereinander, die zum Klettern, Verstecken und anderen Knabenspielen schönste Gelegenheit boten.

Hinter dem Hause lagen verschiedene Gärten, in denen mir die Ernte des Obstes oder der Fang der Forellen in den Teichen oder auch die Errichtung Robinsonscher Hütten, mit einem Speicher von Haselnüssen, Hagebutten, Schlehen und anderen sauren Waldfrüchten, solche Freude bereiteten, wie sie mir nach meiner kindlichen Überzeugung ein anderer Platz der Welt gar nicht hätte bieten können. Den Sommer über betrieben wir als Hauptsport das Fischen: mit der Hand unter den Ufern oder Steinen des Gebirgsbaches, der durch unsere Teiche floß, bis in die Berge hinauf die Forellen aufzuspüren und zu fangen, war mir ein unbeschreibliches Vergnügen. Wenn wir glücklich ein paar Fische als Beute mit heimbrachten, wenn wir in erbittertem Kampf eine Wasserratte erlegt und die Frösche, die mit ihrem Laich die Teiche verdarben, grausam vernichtet hatten, so war das für mich und die kleine Schar der Bauernjungen, die sich mir angeschlossen hatte, kein geringer Stolz. Einige der Jungen aus dem Dorfe, mit denen ich

in die Ortsschule ging, bildeten meine täglichen Gespielen. Mehrere Jahre älter als ich, waren sie zugleich manuell geschickter und halfen mir zu manchen kleinen Freuden, wie sie das Landleben für die Jugend bietet: bei dem Aufstellen von Sprenkeln, um Singvögel zu fangen, bei der Anfertigung von Flöten aus frischen Weidensprößlingen, bei der Herrichtung von kleinen Mühlen, Hämmern und Stauwerken im Bach usw.

An schönen Sonntagen ging es zuweilen recht unchristlich her. Dann wurden wirkliche Schlachten geliefert zwischen der Dorfjugend von Schlewecke und der des benachbarten Harlingerode. Sie spielten sich auf einem nur mit dürftigem Buschwerk bestandenen niedrigen Vorberge des Harzes, dem Langenberge, ab, der langgestreckt von dem einen Orte bis zum anderen sich hinzieht. Aus respektvoller Entfernung wurden wilde Schlachtrufe gewechselt, ein Hagel von Steinen flog hinüber und herüber, ohne die Schlachtlinie zu erreichen; aber sie begeisterten oder verwirrten doch so, daß die feindlichen Knabenscharen bald geschlossen vorrückten, bald in wilder Flucht davonstoben. Wir Schlewecker zogen meist den kürzeren dabei, da wir an Zahl die Schwächeren waren und drüben in Harlingerode ein wahrer Goliath an der Spitze der Dorfjugend stand.

Dieser öde, nüchterne Langenberg, an dessen Fuß unser Haus stand, und dessen Spitze wir Kinder etwa in einer Viertelstunde erreichten, war uns eine Quelle vielseitigster und reichster Freuden. Am Osterabend wurde dort das „Osterfeuer" abgebrannt, zu dem tagelang vorher Reisig, Teertonnen und andere brennbare Stoffe zusammengetragen wurden. Schon vor Dunkelwerden war das ganze Dorf oben versammelt; wenn es endlich dämmerte, wurde das Reisig angezündet und gleichzeitig loderten auf allen Höhen bis weit ins Land hinein die mächtigen Feuer auf, um die man kleine schwarze Gestalten sich bewegen sah. Wie lange wird die unheimlich rasch vorschreitende und nivellierende Zeit diese jahrtausendalte Feier unserer deutschen Vorfahren noch bestehen lassen? In ihrem Ursprung und ihrer Bedeutung ist sie schon seit Jahrhunder-

ten den meisten Feiernden unbekannt, aber sie erweckt stets von neuem das Gefühl der Gemeinsamkeit und mahnt zur Einigkeit.

Ganz besondere Freuden brachte der Langenberg im Winter. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts waren die Winter meist lang und kalt, im Harz noch strenger als in der Ebene; da hatten wir regelmäßig monatelang Frost und Schnee. Diese Zeit wurde gründlich von uns ausgenutzt. Gleich nach Schluß der Dorfschule, die ich vom sechsten Jahre ab besuchte, stürmten wir mit den kleinen Schlitten hinaus und „kurrten", die kurze Mittagspause ausgenommen, bis in die sinkende Nacht hinein vom Berge hinunter und kletterten unverdrossen wieder hinauf. Der Sport war primitiver als heutzutage in den Bergen. Unsere Schlitten, Kurren genannt, bestanden aus zwei Brettern, über denen ein drittes Brett lag, und ein besonderer Luxus war es, wenn Eisen darunter angebracht waren. Ganz verfroren kamen wir dann nach Hause, und über die regelmäßige Verspätung, erfrorenen Ohren und andere angenehme Nebenwirkungen gab es tüchtige Schelte und gelegentlich mehr als das: aber schön, herrlich war es doch!

Sobald der Schnee vor der Frühlingssonne zu weichen anfing, begannen neue Freuden im Langenberge. Dann wurden Leberblümchen, Anemonen und andere Frühlingsblumen aus dem letzten Schnee um die niedrigen Schlehen und Nußstauden herausgekratzt und der Mutter auf den Tisch gestellt, zugleich als Entschuldigung, daß über dem Suchen die Mittagsstunde arg überschritten war. Für Buketts sorgte ich dann bis in den späten Herbst hinein. Die Wiesen und Wälder boten reichste Ausbeute, und ich kannte jeden versteckten Platz, an dem Seltenheiten wie Lilium bulbiferum und Antirrhinum Liliago oder ungewöhnliche Orchideen zu finden waren.

Der Langenberg hatte noch eine andere Merkwürdigkeit für mich, die mich schon in den frühesten Jahren anzog und fast für meinen Lebensberuf bestimmend geworden wäre. Gleich hinter unseren Gärten war ein Kalksteinbruch für einen davorliegenden primitiven Kalkofen. Die Kreide, aus der der Berg besteht, enthielt gerade dort einzelne Schichten, die besonders

versteinerungsreich waren. Die Ammonshörner, Terebratulen, Fischzähne und was sie sonst bargen, suchten wir im Vorübergehen und spielten damit; und da mir mein Vater von einer Reise nach Hamburg und Holstein im Jahre 1849 als Erinnerung an den Freiheitskampf einen Palisadenhammer von dem in die Luft gesprengten dänischen Schiff Christian VIII. mitgebracht hatte, benutzte ich dieses schwere Instrument, um die größeren beiseite geworfenen Steine, die zum Teil ganze Konglomerate von Versteinerungen bildeten, zu zerschlagen und mir aus der Beute allmählich eine kleine Sammlung von Petrefakten anzulegen.

Im Sommer kam ich nicht selten über diese meine kleine Welt hinaus. Mein Vater, der ein großer Naturfreund war, benutzte jeden Besuch von Verwandten und Freunden zu Ausflügen in die Berge. Da wurde ich mitgenommen, und Fußtouren zum Ockertal, zur Käste, auf den Burgberg, das Molkenhaus oder die Rabenklippen durfte ich schon von meinem sechsten Jahre an mitmachen. Solche Touren waren auch für uns Kinder eine besondere Lust. Das Klettern, Springen, Blumen- und Früchtesuchen zur Seite des Wegs, bald weit vor, bald hinter der Gesellschaft, das Picknick am Orte und hinterher, ein besonderes Vergnügen, das Werfen nach den geleerten Flaschen um die Wette mit den Alten — dies und ähnliches bot unerschöpfliches Vergnügen für mich, wie wohl für jeden Knaben meines Alters.

Gelegentlich machte ich auch allein schon solche Bergtouren von mehreren Stunden. Ich erinnere mich, daß einmal mit Verwandten eine Fußtour auf den Brocken ausgeführt werden sollte. Ich wurde trotz meiner Bitten nicht mitgenommen, da ich noch zu klein dazu sei. Das kränkte mich gewaltig, und sobald die Großen fortgegangen waren, machte ich mich auf den Weg und wanderte mutterseelenallein stundenlang durch den Wald bis auf die „Käste“ und war lange vor der Brockenpartie wieder zurück. Als ich später mit meiner Heldentat herausrückte, wurde mir die Bewunderung darüber von meinem Vater in recht emp-

findlicher Weise ausgedrückt. Diesem Leben ganz im Freien, dem täglichen Bergauf- und Bergabklettern in Jahren, in denen die meisten Knaben noch in der Kinderstube gehalten werden, dem Laufen und Springen, in dem es mir niemand gleichtat, verdanke ich es, daß ich später ein außerordentlich rüstiger Bergsteiger geworden bin, verdanke ihm vielleicht auch durch die starke Entwicklung von Lunge und Herz, daß ich Jahrzehnte später eine schwere Lungenembolie glücklich überstehen konnte.

Meine Mutter, die stets ängstlich um mich besorgt war, sah mit Schrecken die erfrorenen Ohren, die nassen Füße, die erstarrten Hände, mit denen ich von den täglichen Streifzügen im Sommer und Winter zurückkehrte. Meinem Vater war diese Abhärtung sehr recht, er freute sich innerlich darüber, wenn er auch schalt. Bis ich in das Gymnasium kam, trug ich nur ein Röckchen mit kurzen Ärmeln, selbst im Winter. Ich war sechs Jahre alt, als ich den ersten Überzieher bekam. Einsam spazierte ich damit am ersten Sonntag im Garten umher, aber mein Stolz machte mich unvorsichtiger als ich sonst war. Als ich auf einem schmalen Steg den Mühlbach überschritt, trat ich vorbei und fiel in den breiten Graben, gerade am Wehre, das Sonntags zum Glück geschlossen war, so daß ich unbeschadet ans Ufer klettern konnte. Der traurige Zustand des Überziehers hatte zur Folge, daß ich diesmal nicht einmal von der Mutter vor der Strafe des Vaters in Schutz genommen wurde.

Meine ersten dunklen Erinnerungen gehen in die Zeit der Revolution 1848. Während der kritischen Zeit wanderte mein Vater täglich bewaffnet mit der Ortspolizei durch die Dörfer seines Amtsbezirkes. Doch das Bild davon hat sich mir vermutlich nach Erzählungen gebildet. Wohl aber ist mir noch der Schrecken in Erinnerung, als ich während der dem Revolutionsjahre folgenden schweren Cholera, die auch in unserem Hause ein Opfer unter der Dienerschaft forderte, trotz Verbot den Vorhang einer Glastüre öffnete und am Boden die Leiche des eben verstorbenen Hausmädchens liegen sah.

Einen ähnlichen schrecklichen Eindruck machte mir der Anblick eines angeschossenen blutüberströmten Wilddiebes, den der „Stationskommandant“ gefesselt auf den Hof führte, auf dem wir Kinder spielten. Der Mann starb noch in der Nacht infolge seines Blutverlustes. Derselbe Polizeibeamte gab mir damals Unterricht im Exerzieren; ich sollte lernen, mich gerade zu halten. Wir exerzierten in einer hohen Tenne, über der ein Heuboden war. Eines Tages wurde Heu für das Vieh vom Boden geholt, als plötzlich eine der Mägde durch die schlechten Bretter durchbrach und gerade vor meinen Füßen auf den gestampften Boden stürzte. Das arme junge Ding, das für tot fortgetragen wurde, erholte sich nach kurzer Zeit; edlere Teile waren nicht verletzt.

Eine andere traurige Erinnerung hat sich mir fest in das Gedächtnis geprägt. Gegen Anfang des Frühlings bekam eines meiner Geschwister Scharlachfieber; bald mußten wir uns alle legen. Die Krankheit war besonders schwer und langwierig, auch durch die unsinnige Behandlung, wie sie damals an der Tagesordnung war. Die Zimmer wurden tüchtig geheizt, jede Luft wurde abgesperrt und unser Körper täglich mit heißem Speck eingerieben. Mein jüngster Bruder erlag der Krankheit. Der Vater brachte uns den Toten in das Zimmer, in dem wir älteren lagen und zeigte uns den lieben Kerl von stiller, fleißiger Art, der in der Erstarrung doppelt lang erschien, aber seine freundlichen Züge auch im Tode bewahrt hatte. Wir sollten den Armen noch einmal sehen, ehe er zur letzten Ruhe gebettet wurde. Die traurige Erinnerung würde uns später einmal im Leben eine ernste Mahnung in schweren Stunden sein können. Manche Eltern werden davor zurückschrecken, mit Unrecht. Das Bild hat sich fest in unser Gedächtnis eingeprägt, es steht noch vor mir, als wäre es gestern gewesen, aber ohne jeden Schrecken und Schauer! Traurige Ereignisse, plötzlicher Schrecken oder Kummer haften ja am stärksten in unserer Erinnerung. Es gehört schon ein gutes Teil von gesundem Optimismus dazu, um zu verhüten, daß die Marksteine in unserer Lebenserinnerung nicht Leichensteine werden!

DAS AMTSGERICHT IN SCHLEWECKE

DAS GROSSELTERLICHE HAUS IN BRAUNSCHWEIG

Wie in der Kindheit solche Eindrücke rasch mit heiteren wechseln und von diesen zurückgedrängt werden, bis mit zunehmendem Alter die ernsten Erinnerungen wieder an Schärfe gewinnen, so verbindet sich mir mit jenen tieftraurigen Erinnerungen ein heiteres Bild, das mir bis heute als lebendigster Eindruck des lachenden Frühlings geblieben ist. Als wir damals nach langen Wochen der Krankheit uns zum ersten Male im Bett etwas aufrichten durften, war unser erster Blick ins Freie, in den Obstgarten, der vor unserer Kammer lag. Die Bäume hatten ihren Blütenschmuck schon abgeworfen, aber die Wiese darunter war im vollsten Frühlingsflor. Hohe Dolden überragten die Gräser und bildeten mit ihren zierlichen Blüten ein sonnenhelles, lilafarbenes Meer, untermischt von einzelnen Ranunkeln, Federnelken und zierlichen Grasstauden. Als ein Menschenalter später der Impressionismus entdeckte, daß die Farbe der Luft auch feine lila Töne enthält und alle Landschaftsbilder plötzlich in einen lilafarbenen Ton getaucht waren, bin ich oft an diesen ersten Blick ins Freie erinnert worden.

Die Dorfschule hatte ich, dank der Nachhilfe des Lehrers, des braven Kantors Brumme, und meiner Mutter, in ihren drei Klassen rasch durchlaufen. Die Zeit war gekommen, wo mit meiner wissenschaftlichen Ausbildung Ernst gemacht werden mußte. In Braunschweig war mein Großvater Bode, der im Jahre 1850 von seiner Stellung als Stadtdirektor zurückgetreten war, im Frühjahr 1854 gestorben. Meine Großmutter bewohnte das große Haus allein mit einem anderen Enkel, Wilhelm Rimpau, der bereits seit mehreren Jahren das Gymnasium in Braunschweig besuchte. Ihr war die Sorge um ihren gleichnamigen Enkel nur eine Freude.

ERKRANKUNG

Mit schwerem Herzen schied ich von meinen Bergen und dem freien Leben. Ich wurde zunächst noch für ein halbes Jahr auf eine Bürgerschule, in die Städtische Waisenhausschule, geschickt, und dann ein weiteres halbes Jahr von einem Freunde meines Vaters mit dessen Sohn und einigen englischen

Pensionären in den Anfangsgründen des Lateins unterrichtet. Der Ehrgeiz des Lehrers brachte uns soweit, daß ich mit neun Jahren in die Oberquarta des Gymnasiums und in demselben Jahre noch in die Untertertia aufgenommen werden konnte.

Diesen falschen Ehrgeiz meines Lehrers sollte ich schwer büßen. In der neuen Klasse, in die ich als Zweiter eingetreten war, fiel ich plötzlich ab, wurde lasch, um nach einiger Zeit völlig zusammenzubrechen. Ein Kopfleiden, Flimmermigräne, befiel mich in heftigster Weise; ein ganz intensives Farbenflimmern wurde in Farbenkraft und Bewegung so heftig, daß ich nach wenigen Minuten in Krämpfen zusammenbrach. Diese Krämpfe wiederholten sich im Laufe von einem oder zwei Monaten mehrere Male und brachten mich in einen Zustand, der mein Verbleiben auf der Schule unmöglich machte.

Mein Vater war in Verzweiflung. Den Ärzten war die Erscheinung völlig neu. Der Hausarzt meiner Großmutter, der erste Chirurg der Stadt, erklärte sie für die Folge eines Gewächses im Gehirn und verlangte Trepanierung. Dem widersetzte sich mein Vater, der dies — damals sicher mit Recht! — für reinen Mord erklärte und einen anderen Arzt zu Rate zog. Dieser glaubte, die Erscheinungen kämen aus dem Magen, verlangte völlige Ausspannung für Monate oder Jahre und verordnete das damals eben bekannt gewordene Chinin. Die jahrelange Benutzung dieses Mittels hat meine Verdauung für immer verdorben. Etwa zwölf Jahre später, bei einem heftigen Wiederauftauchen des Übels, sind dann durch die mir verordnete langjährige ununterbrochene Benutzung von Brom in stärkeren Dosen meine Herztätigkeit und mein Gedächtnis in empfindlicher Weise geschwächt worden. Fast vierzig Jahre später habe ich noch einmal an Körper und Geist traurige Beweise der Rückständigkeit unserer inneren Medizin erfahren müssen, bei der Behandlung eines plötzlich auftretenden schweren Venenleidens, einer Behandlung, die mich für mehr als ein Jahrzehnt zu einem halben Krüppel gemacht hat.

Der Grund zu diesen Krankheiten soll Gicht sein, mit der ich erblich belastet bin. Schon als Junge hatte ich gelegentlich

gichtische Anschwellungen an den Fingern, welche die Ärzte damals für Nachwirkungen vom Frost in den Händen erklärten. Alle diese Krankheiten und Kuren hatten dann noch nervöses Asthma zur Folge. So habe ich vom frühesten Alter an niemals die Empfindung voller Gesundheit gehabt, bei allem Tun waren mir Fesseln angelegt, am meisten gerade in dem Alter, in dem der Mensch sonst sorglos ins Leben stürmt, als ob es nie ein Ende nehmen könne.

Manche Freude ist mir auf die Weise entgangen, mancher Genuß verkümmert worden. Von Jugend an bin ich dadurch mehr auf das innere Leben hingewiesen. Diese harten Prüfungen, die stete Gefahr und die Angst davor, mußten auch meinen Charakter beeinflussen, um so mehr, als später der Kampf um meinen Beruf gleichfalls in derselben Richtung wirkte. Meine heitere Natur, mein lebensfroher Optimismus wurden schwer auf die Probe gestellt. Die Blödigkeit, die ich von dem Leben unter den Bauernkindern mitbrachte, wurde dadurch noch verstärkt. Erst im späteren Leben habe ich sie in dem Beruf, zu dem ich mich durcharbeitete, allmählich überwunden. Geblieben ist mir jedoch eine starke nervöse Reizbarkeit, eine Hast und Unruhe, die mich selten zum Genuß des Augenblicks kommen ließ und stets zu neuer Arbeit antrieb. Aber dieser schwere Kampf ums Dasein hat mir auch den Willen zur Durchführung meiner Pläne gegeben.

Zu dieser Entwicklung meines Wesens hat auch der Umstand beigetragen, daß ich immer neben mir ältere Verwandte oder Freunde hatte, die ruhiger, verständiger, liebenswürdiger waren, und die mir daher stets als Vorbild vorgehalten wurden. Wer in ähnlicher Lage gewesen ist, weiß, wie wenig dies nützt, wie man dadurch verbittert wird und sich über diese „Musterknaben" ärgert, sie mögen noch so vortrefflich sein. Im Hause meiner Großmutter, einer trefflichen, klugen Frau von größter Anspruchslosigkeit und Aufopferung, war mein Genosse, wie schon erwähnt, mein Vetter Wilhelm Rimpau, der Sohn eines Bruders meiner Mutter, der die ältere Schwester meines Vaters geheiratet hatte. Er war mehrere Jahre älter

als ich, war stark und gesund, von ruhigem, gleichmäßig freundlichem Wesen, von zuverlässigem, praktischem Sinn. Er war der Liebling meines Großvaters gewesen, der ihn in seinen letzten Jahren täglich um sich hatte. Neben ihm konnte ich im Hause nicht aufkommen, so wenig mich die Großmutter ihre Vorliebe und der Vetter seine Überlegenheit fühlen ließen. Aber von meinem Vater wurde er mir stets als unerreichtes Vorbild vorgehalten, und so nahe ich ihm und seiner Familie stets blieb, mit der ich später noch enger verbunden wurde, so habe ich dadurch ein gewisses Gefühl der Befangenheit, selbst der unbewußten Unterordnung und vielleicht auch der Eifersucht, nie ganz verloren.

Ich war elf Jahre, als ich zu meinen Eltern nach Harzburg zurückkam. Der Anlaß war zwar ein trauriger, aber nach Knabenart jauchzte ich vor Freude, wieder in der lieben Heimat zu sein. Was kümmert sich ein Kind um Krankheit, wenn nicht gerade ein schwerer Anfall es an das Lager fesselt.

Für meine Gesundheit ließ ich meine Mutter sorgen, die seit meiner Erkrankung mit doppelter Liebe an mir, ihrem „Brillanten", hing. Sie war eine treffliche Frau, klein, fein und zart, klug, aber ohne Schlagfertigkeit, fleißig, so daß sie in der Schule stets in allem die Erste gewesen war, und doch ohne das Talent, ihr Wissen an den Mann zu bringen. Ihre Pflichttreue und Aufopferung ließ sie nur an andere, niemals an sich denken. In ihrer Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit ordnete sie sich allen unter. In ihren Bemühungen für andere war sie stets voll Angst und Sorge bei den alltäglichen Dingen, aber in wirklicher Not, in schweren Sorgen verlieh ihr das Gottvertrauen eine Kraft und eine Sicherheit, wie sie wenigen Männern gegeben ist, und wie sie auch mein Vater nicht besaß. Ich erinnere mich aus jener schweren Zeit mehr als einmal, wie meine Mutter, wenn ich aus schwerer Ohnmacht langsam zu mir kam, allein um mich besorgt war und dabei noch meinem Vater, der völlig außer Fassung war, zuzureden suchte. In ihrer Pflege war ich gut aufgehoben, suchte sie sie doch schüchtern, wie ihre zärtliche Liebe, fast zu verbergen,

trieb mich hinaus in die freie Natur, in die ich mich sehnte, und in der ich nach dem Willen des Arztes den ganzen Tag zubringen sollte. Es war eine schöne Zeit, dieses Jahr, in dem ich ohne allen Unterricht mich in meinen lieben Bergen austoben und allen alten Neigungen dort nachgehen durfte!

Diese Zeit der Ausspannung, das Leben in der frischen Bergluft, brachte mir bald Heilung oder drängte doch wenigstens mein Leiden fast ein volles Jahrzehnt ganz zurück. So durfte ich allmählich wieder in den gewohnten Gang zurückkehren. Ich bekam einen Hauslehrer, der zugleich meine älteste Schwester, die nicht viel mehr als ein Jahr jünger war als ich, mit unterrichtete; einen braven, strenggläubigen Mann, aber ohne eigentliche Lehrbegabung und durch seine heftige Art gerade damals für meine erregten Nerven und meinen Charakter schwerlich von günstigem Einfluß.

SCHULZEIT

Etwa nach Jahresfrist wurde mein Vater an das Kreisgericht in Braunschweig versetzt; ich mußte nun meine liebe Heimat für immer verlassen. Zu Ostern 1859 kam ich wieder auf das Gymnasium, das ich in fünf Jahren in regelmäßigem Lauf durchmachte; nicht als der beste Schüler, doch keineswegs als der schlechteste.

Leider boten nur wenige Lehrer der Phantasie einige Anregung oder wußten uns den Gegenstand wirklich nahezubringen, uns dafür zu erwärmen. Für Mathematik und verwandte Fächer hatte ich keinerlei Veranlagung; auch dieser Lehrer verstand leider nicht, uns Lust und Verständnis beizubringen. Trotzdem habe ich mich bis zum Abiturientenexamen und selbst in diesem noch leidlich gehalten, indem ich, wie ich zu meiner Schande gestehen muß, von meinem Nachbar die Ansätze abschrieb. Dieser, ein tüchtiger Mathematiker, aber konfus, pflegte sich regelmäßig zu verrechnen, so daß meine Arbeiten oft besser als die seinigen waren.

Auch in den modernen Sprachen habe ich leider in der Schule herzlich wenig gelernt. Die Schwäche und den Mangel

an pädagogischer Begabung des trefflichen Lehrers machten wir Schüler uns in unverantwortlicher Weise zunutze. Dagegen interessierten mich Geographie, Geschichte, deutsche Literatur und die Klassiker, namentlich die griechischen.

Das Interesse an den letzteren verdanke ich aber weit weniger unseren Lehrern als dem nächsten Freunde meines Vaters, dem Obergerichtspräsidenten Trieps, dessen Sohn nach dem frühen Tode seiner Mutter seit 1860 mit in unsere Familie aufgenommen war. Der Vater, später lange braunschweigischer Justizminister, war damals am Obergericht in Hamburg, wo er an der Kodifikation des deutschen Seerechts teilnahm. Wenn der Sohn in den großen Ferien zu ihm ging, begleitete ich ihn gelegentlich. Im ersten Jahre unternahmen wir mit ihm zusammen eine Rheinreise, im zweiten Jahr waren wir bei ihm in Hamburg und machten von dort eine Fußwanderung an die holsteinischen Seen. Neben der Anregung, die er uns in Stadt und Land zu geben wußte, benutzte er die freien Stunden des Abends oder auf der Fahrt, um kursorisch Stücke aus den Klassikern mit uns zu lesen. Ein Philologe, wie keiner von unseren Lehrern, war er zugleich ein Mann von einer Schärfe der Auffassung, von einer Beredsamkeit und einem Feuer, durch das er jedes Thema interessant zu machen, uns für alles zu begeistern verstand. Wie spielend wurden wir dabei in den Geist der Sprache und vor allem in den Gegenstand eingeführt.

Der Genuß solcher Stunden veranlaßte uns später, jahrelang mit ein paar gleichgesinnten Freunden zusammen regelmäßig neben den Dramen unserer großen Dichter eine Reihe der Tragödien des Sophokles und Euripides, der Lustspiele des Aristophanes, der Reden des Demosthenes zu lesen. Mein Lieblingsschriftsteller wurde Homer; von der Ilias suchte ich ganze Gesänge auswendig zu lernen, zum Teil zur Übung meines durch langjährige Anwendung von Brom sehr geschwächten Gedächtnisses.

Was uns die Schule nicht gab, die Freude und ein gewisses Verständnis für die Schönheit der klassischen Sprache und Literatur, verdankten wir den Anregungen des alten Trieps und dieser gemeinsamen Arbeit. Am Rhein taten es uns die

Burgen und der romantische Sagenkreis an, der um sie gewoben ist; in Hamburg begeisterten wir uns für das Seeleben, wußten jedes Schiff nach seiner Größe, jede Rahe und jedes Segel zu benennen.

Reisen, auch wochenlange Fußreisen mit Freunden, gestattete mir mein Vater überhaupt gern. Neben dem Harz, den wir fast jedes Jahr wieder besuchten, habe ich damals u. a. das ganze Wesergebiet von Kassel bis hinunter nach Minden besucht. Ob mir dabei die Kasseler Galerie, die damals nur gegen ein hohes Trinkgeld zu sehen war, oder Wilhelmshöhe mit dem Herkules und seinen Wasserkünsten mehr Eindruck machte, hat sich mir im Gedächtnis verwischt, da ich seither die herrliche Sammlung zu häufig wiedergesehen habe. Doch war die Freude an der Kunst, namentlich an der Malerei damals schon in mir lebendig.

Die ersten Kunststudien, deren ich mich entsinne, waren freilich recht eigener Art gewesen. Mein großelterliches Haus, das, früher im Gräflich Veltheimschen Besitz, heute noch in unserer Familie ist, lag damals in einem größeren Garten, in dem sich weiter zurück das alte, einstöckige Gartenhaus aus dem achtzehnten Jahrhundert befand. Es wurde für Dienst- und Vorratsräume verwendet; nur zum Weihnachtsfest, wenn Kinder und Enkel sich bei den Großeltern vereinigten, wurden auch hier ein paar Räume als Logierzimmer hergerichtet. Sie hatten noch ihre alte Einrichtung: hohe Spiegel mit Kommoden darunter, umgeben von kleinen Konsolen mit Porzellanfigürchen darauf, meist kleine Büsten der Fürstenberger Fabrik. An diesen erprobten wir unsere kindlichen Kunststücke. Die Porzellanfiguren wurden mit Windbüchsen heruntergeschossen und die Marquetterie der Möbel, die Zeichnung aus den Perlentischen kunstreich mit den Fingern herausgekratzt, so daß nun neue Muster entstanden. Meinen Vater, der alles Rokoko als „französisch" haßte, amüsierte unsere Tätigkeit. Ob solche frühe intime Beschäftigung mit der Kunst mir das spätere Interesse für dieses Gebiet eingeimpft hat?

Wahre Freude an alter Kunst regte sich in mir, bald nachdem ich den ersten Begriff davon in den Sammlungen des Herzoglichen Museums in Braunschweig bekam. Ich wurde, als wir nach Braunschweig gezogen und ich dort in die Sekunda des Gymnasiums aufgenommen war, ein regelmäßiger Gast des Museums an den beiden Tagen, an denen es öffentlich zugänglich war. Häufig begleitete mich ein etwas älterer Schulkamerad, der Sohn des Direktors der naturwissenschaftlichen Sammlungen des Museums Professor Blasius. Wir schafften uns gemeinsam den Katalog der Gemäldesammlung an, den ich durchschießen ließ und mit meinen „kritischen“ Bemerkungen versah. Was mich am meisten entzückte, waren neben klassisch formenschönen, z. T. recht nüchternen Bildern (wie die Vestalin von Raoux) die Gemälde der holländischen Schule, die Bilder von Jacob Ruisdael, von Jan Steen, vor allem von Rembrandt.

Aber damals ging mein Interesse doch noch viel lebhafter nach einer anderen Richtung. Die Freude an der Natur und der Naturgeschichte war mir im Leben in der freien Natur des Harzes zum Bedürfnis geworden, und die Lust am Sammeln, namentlich von Versteinerungen, wurde auch in der Stadt nicht unterdrückt. Sie erhielt neue Nahrung durch einen Mitschüler auf dem Gymnasium, Alfred Nehring, mit dem ich in die Umgebung von Braunschweig Ausflüge machte, um zu sammeln, was die Gegend bot. Außerdem hatte ich auf einem Gute unseres nächsten Verwandten, des Landrats Wilhelm Rimpau, wo wir regelmäßig längere Zeit im Jahre auf Besuch waren, Gelegenheit, allmählich eine Anzahl seltener Versteinerungen des dort am Hoppelberg anstehenden Quadersandsteins zusammenzubringen.

Angeregt namentlich durch meinen Freund Nehring begann ich mich auch wissenschaftlich mit Geologie und Geognosie etwas zu beschäftigen, in der festen Absicht, dieses Studium als Lebensaufgabe zu ergreifen. Aber mein Vater hielt es nicht für ein Brotstudium und verlangte, als ich mit 18 Jahren mein Abiturientenexamen bestanden hatte, ich solle neben Natur-

wissenschaften Medizin studieren, um eine gesicherte Lebensstellung zu erreichen. Da ich aber zum ärztlichen Beruf keine Neigung und Begabung in mir fühlte, und da mir klar war, daß ich im Ernst eine so vielseitige und umfassende Aufgabe nicht zu lösen imstande war, bequemte ich mich schließlich nolens volens zu dem Studium, in dem mein Vater wie mein Großvater ihren Beruf gefunden hatten, zur Jurisprudenz. Mit der Geologie ist es dann auch nichts geworden, während mein Studiengenosse Alfred Nehring, obgleich er aus ähnlichen Gründen wie ich ein „Brotstudium", die Philologie, wählte und noch sehr jung zum Direktor eines Gymnasiums am Rhein berufen wurde, von da aus durch seine hervorragenden Arbeiten über die Tierwelt der Eiszeit als Professor der Paläontologie und Zoologie an die landwirtschaftliche Hochschule nach Berlin berufen wurde.

Doch ist wenigstens meine kleine Sammlung von Versteinerungen schließlich zu Ehren gekommen, freilich in eigentümlicher Weise. Ein Landsmann, der Professor der Geologie an einer kleinen Universität war, bat mich gelegentlich um Durchsicht meiner Versteinerungen und ließ sich alle guten Stücke daraus von mir schenken, da sie ihm für eine Publikation über Portlandkalk sehr nützlich wären. Bald darauf besuchte ich zufällig die geologische Sammlung der Berliner Museen im Beisein des Direktors. Mir fielen verschiedene seltene Stücke auf, die mit Stücken aus meiner Sammlung genau übereinstimmten, und auf Anfrage erfuhr ich, daß sie eben erst von dem Professor angekauft worden seien, dem ich sie geschenkt hatte, der aber seine Arbeit über den Portlandkalk nie veröffentlicht hat.

AUF DER UNIVERSITÄT

Ostern 1864 bezog ich die Universität Göttingen und drei Jahre später machte ich in Braunschweig mein juristisches Staatsexamen. Diese Zeit, die fast jedem, der studiert hat, als eine der glücklichsten und heitersten seines Lebens im Gedächtnis bleibt, hat für mich keine so fröhlichen Erinnerungen

zurückgelassen; sie wurde empfindlich gestört durch schwere Rückfälle in die Flimmermigräne, die mich schon als Knabe heimgesucht hatte. Im ersten Semester genoß ich mit früheren Schulfreunden, die vor oder mit mir nach Göttingen gezogen waren, den schönen Sommer durch Ausflüge in die freundliche Umgebung bis nach Kassel.

Am Schluß des Semesters meldeten sich mehrere von uns bei dem Korps Brunsviga, der alten Landsmannschaft der Braunschweiger, zu der meine Landsleute, die einer Verbindung in Göttingen beitraten, auch damals noch meist zu gehen pflegten, zumal wenn — wie es bei mir der Fall war — auch der Vater dort aktiv gewesen war. Volle Freude oder gar überschwengliche Begeisterung für das Korpsleben konnte ich aber nicht gewinnen. Das tägliche Kneipen widerstand mir schon physisch, und das Gebundensein an alle die vielen kleinen Formen, die dem Verbindungsstudenten heilig sind, war mir nicht sympathisch. Auch fand ich unter der damals kleinen Zahl meiner Korpsbrüder wenige, mit denen ich harmonierte. Trotzdem machte ich, freilich bei regelmäßigem Besuch der Kollegien, das Korpsleben mit, war im folgenden Sommersemester 1865 dritter Chargierter des Korps und konnte in wenigen Monaten bei der mir anerzogenen Sparsamkeit die Korpskasse, die seit Jahren arg verschuldet war, wieder in Ordnung bringen.

Aber die Folgen dieses ungewohnten Lebens auf meine empfindsamen Kopfnerven machten sich bald geltend. Die Flimmererscheinungen und Krämpfe, die mich jahrelang verschont hatten, traten wiederholt und sehr heftig auf, so daß ich mehrere Monate im elterlichen Hause ganz der Rekonvaleszenz leben mußte und zum Winter nicht mehr nach Göttingen zurückkehrte, sondern, da sich mein Befinden allmählich besserte, in Berlin weiter studierte.

In Berlin habe ich meine juristischen Studien pflichtmäßig fortgesetzt und bis zum notwendigen Abschluß gebracht, aber der Anziehungspunkt waren für mich in den drei Semestern die Sammlungen der Königlichen Museen. Wie ich von Göttingen aus wiederholt die Galerie in Kassel besucht habe, so

hatte ich gelegentlich auf einer Schweizer Reise im Sommer 1864 die Münchener Sammlungen und bald darauf, auf einem Ausflug in die Sächsische Schweiz, die Dresdener Kunstsammlungen kennengelernt. An Hand der Kataloge hatte ich schon gelernt, mich darin selbständig einigermaßen zu orientieren, und begann nun in Berlin mit Hilfe der wenigen damals erschienenen Handbücher von Kugler, Waagen, Lübke, die Sammlungen systematisch durchzuarbeiten, wobei mir ein Kolleg Waagens mit Führung in der Gemäldegalerie wichtige Fingerzeige gab.

Der Wunsch, Kunstgeschichte als Lebensberuf zu erwählen, wurde immer lebhafter in mir, aber ich scheiterte an dem Widerspruch meines Vaters, der mir — nicht mit Unrecht — vorwarf, daß ich ja bisher durchaus Naturwissenschaften hätte studieren wollen und daß diese mir doch noch viel eher Aussicht auf eine feste Lebensstellung geboten hätten als das völlig brotlose Studium der Kunstgeschichte. In letzterem stimmte auch Professor Waagen, den ich um Rat fragte, meinem Vater bei: eine ordentliche Professur für Kunstgeschichte sei an keiner deutschen Universität vorhanden, und die wenigen Direktorenstellen an größeren Galerien würden an Maler verliehen; er selbst sei der einzige Kunsthistoriker, der einer Galerie vorstehe. Ich mußte also verzichten, machte mein Examen und trat im Sommer 1867 beim Amtsgericht in Braunschweig als herzoglich Braunschweigischer Auditor (Referendar) ein.

ALS AUDITOR IN BRAUNSCHWEIG

Auch in dieser Stellung bot sich mir die schönste Gelegenheit, um bei den sehr wenigen Arbeiten, welche mir mein Amt auferlegte, meine Kunststudien weiterzutreiben. Ein Freund meines Vaters, Professor Blasius, hatte nämlich nach dem Tode des Prinzenerziehers und Galeriedirektors Eigener neben seinen naturhistorischen Sammlungen, die den einen Flügel des alten Museums einnahmen, auch die Kunstsammlungen unter seine Leitung bekommen. Da er mir sehr wohlwollte und

meine Bestrebungen von jeher gefördert hatte, stellte er mir die Sammlungen für meine Studien zu freiester Verfügung. Ich bekam einen eigenen Schlüssel zu den Sammlungsräumen, erhielt die Erlaubnis, die alten Klebebände mit den Stichen und Handzeichnungen zu zerschneiden und eine Ordnung nach Künstlern vorzubereiten, die Inschriften auf den Bildern zu kopieren: kurz, ich hatte Gelegenheit zu den lehrreichsten, praktischen Studien, die ich gründlich ausnützte.

Gleichzeitig erhielt ich bei meiner regelmäßigen Anwesenheit im Museum Gelegenheit, fremde Kunstfreunde, welche die Sammlungen an den Tagen, an denen sie nicht geöffnet waren, besuchten, kennenzulernen und zu führen, was mir Professor Blasius gern überließ. Unter den Besuchern war der bekannte Aachener Sammler Barthold Suermondt, der mit seinem Freund W. Bürger (Thoré) eine kurze Reise durch die westdeutschen Galerien machte. Sie forderten mich auf, sie nach Kassel zu begleiten, was ich natürlich mit größtem Dank annahm. Bürger, dessen Bücher über die holländischen Galerien ich besaß und fast auswendig kannte, war von echt französischer Lebendigkeit. Seine Erklärung der Bilder, die ihn im höchsten Maße interessierten, war noch anregender für mich als jene schriftlichen Aufzeichnungen. Ein anderer Besucher, freilich ganz anderen Schlages, war Eduard Mündler, auch ein Pariser, aber ein echter, braver Deutscher. Wie Koloff, den ich später kennenlernen sollte, war er in Paris hängengeblieben; und während jener in einer untergeordneten Stellung an der Bibliothèque Nationale sein Leben kümmerlich und verbittert fristete, hatte Mündler, der als Hauslehrer beim preußischen Gesandten Grafen Pourtalès, einem der feinsinnigsten Sammler seiner Zeit, Freude und Verständnis für alte Kunst bekommen hatte, schließlich als Kunsthändler seine Kenntnisse verwerten können. Während Bürgers Interesse ganz in der holländischen Malerei, namentlich in Rembrandt aufging, war Mündler ein begeisterter Anhänger der klassischen Meister und ihrer Vorläufer. Ich erinnere mich noch, wie der treffliche alte Mann,

als ich ihn auf seiner Durchreise nach Petersburg im Frühjahr 1869 auf dem Bahnhof in Braunschweig wieder begrüßte, mit sichtlicher Entrüstung von dem Ausgang der Versteigerung Delessert erzählte, in der ein dekoratives Bild von Teniers die entzückende kleine Madonna d'Orleans von Raphael im Preise um 9000 francs geschlagen habe. In unserer Braunschweiger Galerie war für ihn Palmas Adam und Eva die Perle der Sammlung, wie es für Bürger Rembrandts Familienbildnis und der Vermeer waren.

Im Sommer 1868 durfte ich zum erstenmal die Niederlande besuchen. Ich nahm den Weg über Aachen, wo mir Suermondt seine Sammlung zeigte und Briefe an Freunde in Holland und Belgien mitgab. So war der junge braunschweigische Auditor überall aufs freundlichste empfangen und wurde von allen Kunstfreunden und Sammlungsvorstehern wie ihresgleichen behandelt. Ich sah in Amsterdam die öffentliche Sammlung im Trippenhuis und im Hoop-Hause, die Bilder des Stadthauses und der Waisenhäuser, die Galerien Six und van Loon, im Haag neben den öffentlichen Galerien die Sammlung Steengracht, wo Victor de Stuers mich einführte, in Haarlem die Hals'schen Schützen- und Regentenstücke und seine Bilder im Hofje van Berensteyn, in Rotterdam die Anfänge der neuen Galerie (die alte Sammlung war wenige Jahre vorher durch Feuer zerstört worden) und die Sammlung His van Blockhuisen. Ähnlich erfolgreich war der Besuch der belgischen Städte. In Brügge lernte ich James Wheale kennen, der, damals noch im geistlichen Gewande, gerade seine große Arbeit über die vlämischen gravierten Bronzeplatten vorbereitete. Sein Zimmer, in dem staubbedeckte Abdrücke der großen Platten mit Akten und Büchern in malerischer Unordnung Tische, Stühle und Wände bedeckten, ist mir noch in frischer Erinnerung geblieben, ebenso wie die lehrreiche Führung durch alte Kirchen und Stifte, in denen damals noch die reichen Kunstschätze Brügges zerstreut waren.

BERUFSWECHSEL

Diese immer intensivere Beschäftigung mit alter Kunst und die Förderung, welche ich dabei von allen Seiten fand, brachte meinen Vater endlich so weit, mir das Umsatteln zum Studium der Kunstgeschichte unter der Bedingung zu erlauben, daß ein auch als Jurist hervorragender Kunsthistoriker, Karl Schnaase, entschieden dazu riete. Ich wandte mich also in schriftlicher Anfrage nach Wiesbaden, wohin sich Schnaase, ein schwächlicher, lungenleidender Mann, nach seinem Rücktritt aus dem Staatsdienst zurückgezogen hatte. Aber ich wartete vergeblich auf eine Antwort; Woche auf Woche verging, jeder Tag vergrößerte für mich die peinliche Situation, da mein Vater es nicht an abfälligen Bemerkungen fehlen ließ. Endlich, nach sechs langen Wochen kam ein dicker Brief aus Wiesbaden: Schnaase, der pedantisch pünktliche, ordentlichste Mann, hatte sofort geantwortet, hatte aber seinen Brief, statt nach Braunschweig, nach Kassel gerichtet, wo er zufällig Bekannte meines Namens hatte. Diesen als unbestellbar zurückgesandten Brief schickte er mir nun zusammen mit einem langen Entschuldigungsschreiben. Er riet mir entschieden, die Kunstgeschichte als Brotstudium zu ergreifen und gab gleichzeitig praktische Ratschläge dafür.

BERLINER KUNSTSTUDIEN

Der Widerstand meines Vaters war durch den Rat Schnaases wenigstens soweit gebrochen, daß er mir das Studium der Kunstgeschichte gewissermaßen auf Probe gestattete. Ich erbat mir daher vom Braunschweigischen Ministerium Urlaub für ein Jahr und bezog Ostern 1869 zum zweitenmal die Universität Berlin; diesmal mit ganz anderer Freude als vier Jahre vorher als Jurist. Einen eigentlichen kunsthistorischen Dozenten hatte die Berliner Universität zu der Zeit freilich nicht, da Waagen kurz vorher gestorben war, aber ich habe weder damals noch später in Wien überhaupt daran gedacht, kunsthistorische Kollegien zu hören. Ich glaubte nicht etwa, daß ich selbst mich durch Privatstudien und Praxis dafür schon

genügend vorbereitet hätte, aber die damaligen Kunsthistoriker, wie Hotho und Eggers in Berlin und wie später in Wien Thausing und Carl von Lützow, rieten selbst davon ab, weil sie annahmen, daß ihre Vorlesungen mir nicht viel mehr nützen könnten. Diese ungenügende Schulung, namentlich nach der philologischen und ästhetischen Seite, habe ich später stets unangenehm empfunden und das Fehlende nie genügend nachholen können, weil ich nach wenigen Jahren schon in eine praktische Tätigkeit hineinkam, die mehr und mehr meine volle Zeit in Anspruch nahm. Dagegen suchte ich mich um so mehr in den Hilfsfächern zu orientieren, namentlich in Archäologie und Geschichte. Die Vorlesungen von Ernst Curtius, die ich hörte, regten mich mehr an als seine Übungen, die sich im wesentlichen darauf beschränkten, daß die Doktoranden für Archäologie ihre Arbeiten zur Erreichung der Doktorwürde vorlasen.

Daneben ließ ich mir die systematische Durcharbeitung der Berliner Sammlungen und den Besuch der kleineren Galerien Norddeutschlands in den Ferien am Herzen liegen, wobei ich jede mögliche Förderung seitens der Museumsleiter hatte.

Namentlich fand ich bei Professor Hotho, der neben dem Kupferstichkabinett provisorisch auch die Leitung der Gemäldegalerie hatte, das größte Entgegenkommen. Hotho war eine liebenswürdige, feinsinnige Natur, voll offenem Sinn für Kunst, wie seine Studien über die Anfänge der niederländischen Malerei beweisen, aber, wie aus der ungeschickten Anlage und fragmentarischen Form dieser kleinen Arbeiten gleichfalls hervorgeht, unpraktisch und weitläufig. Boshafte Kollegen behaupteten von ihm, er sei derjenige gewesen, auf den Hegel das Diktum geprägt habe: nur einer seiner Schüler habe ihn verstanden, und der habe ihn mißverstanden. Aus einer alten wohlhabenden Berliner Familie — sein elterliches Haus lag gleich hinter dem alten Museum, am Monbijou-Platz — hatte er zu Hause wenig erfreuliche Verhältnisse; aber im Museum, in seinen Vereinen, in einem guten

Restaurant mit Freunden und Schülern beisammen zu sein und über Kunst zu sprechen, war seine besondere Freude. Fast täglich traf er mich nachmittags, nachdem er im Kupferstichkabinett nachgesehen hatte, ob Briefe für ihn angekommen waren (Aktenstücke gab es ja damals kaum zu erledigen), in der Gemäldegalerie, besprach bald diese, bald jene Abteilung mit mir, und statt zum Essen nach Hause zu gehen, nahm er mich dann gern mit zu Borchardt, dem damals von der bekannten Delikatessenhandlung seit kurzem eingerichteten ersten Restaurant Berlins, wo mir das Essen und Trinken nach dem sonstigen Studentenfutter zu einer Mark vorzüglich mundete.

Nicht weniger herzlich war ich von dem kunsthistorischen Lehrer an der Kunstakademie und dem Polytechnikum, Professor Eggers, aufgenommen, einer von Hotho grundverschiedenen Natur. Kunstschwärmer und Dichter, glänzender Redner und Lehrer, war er in seiner Stellung ganz am rechten Platze, aber kritisches Detailstudium lag ihm fern und war ihm unsympathisch. Er lebte ganz in der modernen Kunst und mit den Künstlern und wußte durch seinen Enthusiasmus und seine Beredsamkeit auch die Freude für alte Kunst in ihnen zu erwecken. Als anspruchsloser Junggeselle lebte er nur für seine Schüler, von denen er fast täglich den einen oder den anderen an seinem gastfreien Mittagstisch bei sich sah; abends war er unter ihnen oder unter seinen Freunden. Eggers war eines der eifrigsten Mitglieder des „Tunnels", einer Gesellschaft, die in der Mitte des Jahrhunderts bis nach der Zeit des französischen Krieges eine Reihe der ersten Künstler und Literaten Berlins vereinigte. Menzel und Fontane, Eggers und August von Heyden, Försterling und andere fehlten fast in keiner Sitzung und erheiterten, jeder in seiner Art, die zwanglose Vereinigung. Eggers führte mich auch hier ein, aber da ich meine Gesundheit noch immer sehr schonen und mich daher von abendlichen Kneipereien fern halten mußte, habe ich diesen Sitzungen nur wenige Male beigewohnt. Der Mangel an jeder Beredsamkeit und dichterischer Begabung ließ mich hier nicht heimisch werden, waren doch Toaste, humoristische

FREIHERR VON LIPHART

(zu Seite 43)

Vorträge in gebundener und ungebundener Rede, Künstlerscherze in Wort und Bild, Pflicht und Aufgabe der Mitglieder, deren ganzes Gebaren damals schon etwas Stereotypes, für den Dritten selbst Gemachtes hatte.

In eine sehr angenehme und anregende Gesellschaft kam ich durch einen Landsmann und entfernten Verwandten, den Maler Rudolf Henneberg, einen ebenso begabten Künstler wie vielseitig gebildeten, lebhaften und amüsanten, vornehm denkenden Kavalier. Ihm verdankte ich die Bekanntschaft mit seinen nächsten Freunden: Ludwig Passini, Gustav Spangenberg, Ludwig Knaus, dem alten Eduard Magnus und anderen, ihm verdanke ich auch, daß ich nicht zu sehr nur auf das Archäologische, historisch Merkwürdige in den Kunstwerken, sondern vor allem auf das eigentlich Künstlerische achtgeben lernte.

Praktisch wußte ich meine Zeichenkünste dadurch zu verbessern, daß ich im Winter abends an Professor Steffecks Aktzeichnen teilnahm. Unter den Mitschülern war Max Liebermann, der es später in der Kunstübung ja etwas weiter gebracht hat als ich!

Gleichzeitig kam ich in Berlin mit dem Kunsthandel in Beziehung, namentlich durch den Restaurator Louis Schmidt, einen in seiner Kunst sorgsamen und tüchtigen, ehrenwerten Mann, der nebenher einen kleinen Handel mit alten Gemälden trieb. Den Anforderungen der wenigen damaligen Sammler Berlins entsprechend, waren es Gemälde zweiter und dritter holländischer Maler, die er zu restaurieren hatte und mit denen er handelte. Er hatte sich für diese Künstler einen sehr guten Blick und gute Kenntnisse angeeignet. Ihm verdanke ich, daß ich auf die Verschiedenheiten der zahlreichen Gesellschaftsmaler, die in der Kunstgeschichte damals unter dem Gattungsnamen Anton Palamedes gingen, der Landschafter unter der Bezeichnung Jan van Goyen, einer anderen Gruppe unter Jacob Ruisdaels Namen, aufmerksam wurde, daß ich nun eine ganze Reihe verschiedener Maler darin unterscheiden lernte und dadurch mein Auge auf die Erkennung der Eigenart der Künst-

ler überhaupt rechtzeitig einübte. In den wenigen Privatsammlungen Berlins, beim Sänger Koser, bei einem Engländer namens Nicholson und anderen, in den Sammlungen von Friesen in Dresden, A. Thieme in Leipzig, Wesselhoeft, Amsing und Hudtwalker in Hamburg, wie in den öffentlichen Galerien Norddeutschlands, die ich von Berlin aus fleißig besuchte, hatte ich die beste Gelegenheit, gerade jene zahlreichen bisher verkannten holländischen Kleinmeister kennen und unterscheiden zu lernen, die in allen diesen Sammlungen noch unter falschen Sammelnamen gingen.

Nach Ablauf der beiden Semester, in denen ich an der Berliner Universität als Hörer eingeschrieben war, hätte ich nach Braunschweig in den juristischen Staatsdienst zurückkehren oder meinen Urlaub verlängern lassen müssen. Ich selbst scheine daran nicht gedacht zu haben, wurde aber auch von meiner vorgesetzten Behörde nicht zurückberufen, so daß ich noch heute Anspruch auf den Titel „Herzoglich Braunschweigischer Auditor auf Urlaub" habe. Die Vorlesungen in Berlin und die Sammlungen dort boten mir vorderhand keine Gelegenheit, meine Kenntnisse noch in gewünschter Weise zu bereichern.

STUDIENAUFENTHALT IN WIEN UND PROMOTION

Ich siedelte daher Ostern 1870 nach Wien über, wo das regere Kunstleben und ein Kreis jüngerer, für ihren Beruf begeisterter Kunsthistoriker und Archäologen als Lehrer neben den mir noch unbekannten Sammlungen meiner Ausbildung wesentliche Förderung versprachen. Meine Hoffnung wurde in keiner Weise enttäuscht. Das Jahr, das ich — mit einer zweimonatigen Unterbrechung durch den Ausbruch des französischen Krieges — damals in Wien zubrachte, ist für meine Ausbildung wohl das erfolgreichste und durch den Genuß der herrlichen Kunstschätze der Stadt wie durch die freundliche Aufnahme und Förderung, die ich bei meinen Lehrern und Fachgenossen und in ihren Familien fand, mit die glücklichste Zeit meines Lebens gewesen.

Auf der Universität belegte ich die paläographischen Übungen bei Professor Sickel und vor allem sämtliche archäologischen Vorlesungen und Übungen bei Professor Conze. Obgleich nicht besonders philologisch geschult, hatte ich doch die wesentlich bessere gymnasiale Bildung vor den österreichischen Studenten voraus, so daß ich in den archäologischen Übungen nicht nur folgen konnte, sondern es den jungen Archäologen — darunter die späteren Professoren Klein, Glavinic, Majonica und andere — womöglich zuvortat. Bei Conze, der als Hannoveraner halber Landsmann und zudem alter Korpsbruder von mir war, wurde ich aufs freundlichste aufgenommen. Sein einfacher, grundehrlicher und ernster Charakter, sein glückliches Familienleben, seine ruhige wissenschaftliche Art sind mir nicht nur in Wien, sondern seither durch das Leben, nachdem wir in Berlin vereinigt waren und die gleichen Interessen zu vertreten hatten, ein dauernder Halt gewesen.

Das herzliche Entgegenkommen und der freie, harmlose gesellschaftliche Verkehr nach alter Wiener Art, wie ich ihn bei Thausing, Eitelberger, Falke und anderen fand, das tägliche Zusammensein mit Künstlern und Gelehrten wie den Kupferstechern Unger und Jacoby, Lützow, Fr. Lippmann, Hartel, Gurlitt, Stricker, Laufberger, Hansen, Ferstel, gelegentlich auch mit Semper, Angeli, Makart und anderen, mit denen ich den Sommer zusammen in der „Schwemme" des ‚Erzherzog Karl' zu Mittag aß und abends zu ihren Familien hinausfuhr, haben mir diesen Aufenthalt unvergeßlich gemacht. Es kam noch hinzu, daß es das große Jahr unserer neueren deutschen Geschichte war, die Zeit, in der sich der französische Krieg vorbereitete und abspielte. Die Österreicher im allgemeinen wünschten den Preußen anfangs alles Schlechte und zweifelten nicht an dem Siege der Franzosen. Aber der engere Kreis, in dem ich verkehrte, war in seiner Mehrheit ganz deutsch gesinnt — waren doch auch eine Reihe Reichsdeutscher darunter —, und als sich sehr rasch die Entscheidung zugunsten der Deutschen wendete, nament-

lich nach Sedan, schlug auch die Volksstimmung, wenigstens in den nationaldeutschen Kreisen und besonders in Wien, rasch um. Man freute sich, daß die Österreicher nicht die einzigen waren, die von den Preußen Hiebe bekommen hatten, und die Empfindung, daß das moralische Übergewicht und das Recht auf deutscher Seite war, wurde selbst in rein österreichischen Kreisen schon damals nicht selten ausgesprochen.

Sobald die Kriegserklärung erfolgt war, fuhr ich mit einigen anderen Norddeutschen nach Braunschweig und kam gerade mit dem letzten Zuge, der für Passagiere abgelassen wurde, dort an. Wegen meiner Kränklichkeit war ich frei vom Militärdienst. Als ich mich meldete, wurde die Entscheidung zunächst hinausgeschoben und nach wenigen Tagen, nach den ersten glücklichen Kämpfen bei Wörth und Spichern, wurde mir mitgeteilt, daß ich höchstens der Ersatzreserve 2. Klasse zugeschrieben werden könne, die aber kaum noch zur Verwendung kommen würde. Ich möge mich nur, wenn ich dort sowieso zu tun hätte, in der Nähe des Rheins aufhalten, um mich im Notfalle zu melden. Nun, dies war ja zum Glück für Deutschland nicht mehr nötig. Für mich persönlich bedauerte ich es sehr, denn welcher Jüngling wäre damals nicht gern mit dabeigewesen!

Vor Ende August fuhr ich von Braunschweig nach Kassel und weiter nach dem Main, besuchte Frankfurt, Stuttgart und schließlich München, um die Sammlungen zu studieren. Die besten Bilder waren leider fast überall vor den Franzosen — nach den Erfahrungen der Napoleonischen Zeit — versteckt. In München war die alte Pinakothek sogar ganz geschlossen; ich fuhr daher am 3. September nach Schleißheim und fand die Sammlung geöffnet. Ich war der einzige Besucher, bald waren selbst die Aufseher verschwunden. Plötzlich erklangen Böllerschüsse. Ich eilte ans Fenster und sah zu meinem Erstaunen die Aufseher im Park Pulver, das sie mit Rasen bedeckt hatten, anzünden und so künstliche Böllerschüsse erzeugen. Ein neuer Sieg! Kaiser Napoleon mit seiner ganzen Armee gefangen! Da verging auch mir die Lust

an den Kunststudien, selbst die köstlichen Bilder von Brouwer, die damals meist noch aus der Pinakothek verbannt waren, konnten mich nicht mehr fesseln. Die Galerie wurde geschlossen und der nächste Zug führte Aufseher und „den" Besucher nach München zurück, wo bis in die tiefe Nacht unbeschreiblicher Jubel herrschte.

Am folgenden Morgen suchte ich den Direktor der Pinakothek auf, den Maler Foltz, der mir die Wiedereröffnung und die Wiederaufstellung der Bilder in nahe Aussicht stellte. Ich ging auf kurze Zeit in die Bayerischen und Tiroler Alpen und besuchte das Museum in Innsbruck. Als ich zurückkam, war die Galerie eben wieder eröffnet. Ich blieb nun vier Wochen in München, indem ich die Sammlungen, namentlich die Pinakothek, möglichst gründlich durchstudierte und Ausflüge nach Augsburg, Nürnberg, Regensburg und andere naheliegende, für Kunst wichtige Orte Bayerns machte. Bei diesen Studien und durch den Verkehr im Hause des Malers Cäsar Willich, eines Freundes von Rudolf Henneberg, und mit Julius Meyer, der damals mit den Vorarbeiten zu seinem Kunstlexikon, der Tragik seines Lebens, beschäftigt war, verging mir die Zeit aufs angenehmste. Vor Beginn des Wintersemesters war ich wieder in Wien.

Ich fand in Wien denselben Kreis wieder beisammen, fast alle in sehr gehobener Stimmung infolge der deutschen Siege. Meine Studien setzte ich in der gleichen Richtung fort, namentlich machte ich mich an die gründliche Durcharbeitung der reichen öffentlichen und privaten Bildersammlungen Wiens, von denen ich für meine Zwecke Kataloge anfertigte: von der Galerie des Belvedere, von der Liechtensteingalerie, von den Sammlungen der Akademie, der Grafen Czernin und Harrach, von Gsell, Rothschild und einzelnen kleineren Sammlungen, die damals im Entstehen waren, wie die von Lippmann-Lissingen, Dr. Sterne und so fort. In ähnlicher Weise habe ich damals auch die herrliche Sammlung der Albertina durchgearbeitet und mir von den Zeichnungen der niederländischen Schule gleichfalls ein Verzeichnis angelegt.

Ich glaubte mein Studium jetzt so weit gefördert zu haben, daß ich meine Doktorarbeit über „Frans Hals und seine Schule" ausarbeitete und der Universität Leipzig vorlegte, mit der Bitte für den Fall der Annahme, mich womöglich vor den Weihnachtstagen zum mündlichen Examen zuzulassen. Ich wählte Leipzig, weil ich dort dank einem Familienstipendium, dem Carpzowschen Stipendium, den Doktor ohne Kosten machen konnte. Meine Arbeit wurde angenommen und auch das Mündliche rasch absolviert, obgleich unter eigentümlichen Verhältnissen. Der Rektor, dem ich pflichtschuldigst vorher einen Besuch abstattete, teilte mir seine Freude darüber mit, daß endlich einmal wieder ein Mitglied der berühmten Leipziger Professorenfamilie den Doktor machen wolle. Leider hätte aber Leipzig keinen Professor für Kunstgeschichte, so daß ein Privatdozent mich darin examinieren müßte, obenein nicht der kompetenteste Herr, wie ich ja selbst im Examen merken würde. Dieser Herr war Dr. Riegel, der wenige Monate später als Direktor des Herzoglichen Museums nach Braunschweig berufen wurde, da er von Leipzig aufs wärmste fortgelobt wurde. Übrigens war er beim Examinieren viel verständiger als die beiden Herren, die mich in den Nebenfächern prüften. Der Historiker, der fast taub war, stellte die leichtesten Fragen, die ich richtig beantwortete, worauf er regelmäßig erwiderte, das sei doch „nicht richtig" oder „nicht ganz richtig"; und dann sagte er genau dasselbe, nur in breiterer Ausführung. Der Archäologe, Professor Overbeck, traute meinen Kenntnissen in seiner Wissenschaft offenbar nicht viel zu und fragte mich daher hauptsächlich nach den griechischen Sagen über die Erfindung der verschiedenen Künste und Handwerke, so daß ich ihm schließlich sagte, die Ammenmärchen über Archäologie hätte ich möglichst zu vergessen gesucht, er möge mich nur ruhig nach etwas Positivem fragen. Schließlich war das Resultat doch ein gutes und ich konnte mein Diplom meinen Eltern, denen ich von meiner Absicht nichts gesagt hatte, schon auf dem Weihnachtstisch aufbauen. Die größte Freude machte ich damit

meiner Großmutter, der Tochter jenes Kurators Henke, die bei aller Herzensbescheidenheit und Einfachheit auf ihre gelehrten Vorfahren stolz war und gar zu gern wieder einmal einen Gelehrten unter ihren Nachkommen gehabt hätte.

In diesen Weihnachtsferien des Jahres 1870 war natürlich der Krieg das Hauptgespräch. Meine Großmutter, mit ihren achtzig Jahren eine körperlich und geistig noch außerordentlich frische Frau, wollte an den schließlichen Erfolg der deutschen oder der „preußischen" Waffen — wie sie sich stets ausdrückte — nicht glauben. Sie lebte noch ganz in den Erinnerungen der französischen Kriege, von denen sie und Helmstedt hauptsächlich das Jahr 1806 und dann die folgenden Jahre bis zur furchtbaren russischen Einquartierung 1812 miterlebt hatte. Damals seien zuerst die Preußen durch die Stadt gekommen. „Ihr hättet die affigen, arroganten Offiziere sehen sollen mit ihrem großen Troß, den Weibern, Spinetten und allem Tand! Ein paar Tage darauf kamen die Franzosen, adrett, flink und freundlich; jeder hatte sein leichtes Gepäck mit sich, überall herrschte Zucht und Ordnung. Nach wenigen Tagen marschierten sie nach Jena und zwei Tage später wurde die stolze preußische Armee vernichtet und unser braver Herzog Karl Wilhelm Ferdinand auf den Tod getroffen." Dazu pflegte sie eine charakteristische Geschichte über die Disziplin der Franzosen zu erzählen: als die französische Kompagnie wieder abmarschiert war, sagte der Offizier ihrer Mutter, sie möge nachsehen, ob auch alles Geld, Silberzeug und Leinen noch vorhanden sei. Diese erwiderte lächelnd, es fehle nichts als ein Handtuch. Darauf bat der Offizier, ihm ihr Dienstmädchen mitzugeben. Nachdem er bei seinen Leuten angekommen war, befahl er ihnen, die Tornister zu öffnen. Als sich das Handtuch wirklich bei einem der Soldaten fand, ließ er diesen vortreten und sofort vor den Augen des Mädchens erschießen! —

Das Semester in Wien ging rasch zu Ende mit dem Abschluß der Arbeiten in den Sammlungen und mit den Vorbereitungen für einen einjährigen Aufenthalt in Italien. Die persönlichen Verhältnisse waren hier inzwischen weniger erfreulich gewor-

den, weil Professor von Lützow und Professor Jacoby plötzlich Intrigen aller Art gegen den Kupferstecher William Unger anspannen, den sie doch selbst nach Wien gezogen hatten. Sie konnten den Erfolg nicht vertragen, den Unger mit seinen Radierungen in Wien, beim Publikum wie bei der Künstlerschaft erzielte. Da Unger, eine durchaus gerade, friedliebende Natur, im vollsten Recht war, konnte ich nur für ihn Partei nehmen, zumal wir schon vor Jahren, als er in Braunschweig Bilder der Galerie radierte, Freundschaft geschlossen hatten. Nun wohnten wir aber beide damals in Jacobys großer Wohnung zur Miete und kamen daher ununterbrochen mit ihm in Berührung.

Durch einen Zufall bin ich, seit ich mich für Kunst lebhaft zu interessieren anfing, gerade mit den bedeutendsten reproduzierenden Künstlern Deutschlands in nähere Beziehungen getreten und habe daher an ihren Bestrebungen und an der Entwicklung ihrer Kunst besonderes Interesse genommen. Während meines Wiener Aufenthalts wurde der Verein für graphische Künste ins Leben gerufen, dem die Förderung der reproduzierenden Künstler ebenso am Herzen lag wie dem Staate. An diesen Bestrebungen habe ich selbst lebhaften Anteil genommen, habe aber kaum in einem Zweige der Kunst so geringe Erfolge von den staatlichen Unterstützungen gesehen wie gerade hier. In Wien, in Berlin, München usw. sind seither Professuren und Meisterateliers — wohl ein Dutzend im ganzen — gegründet und reichlich dotiert worden, ohne daß den Reproduktionskünsten irgend geholfen wäre: fast überall sind diese Stellungen zu Sinekuren geworden, und die Künstler selbst, die sie innehatten, haben meist weder einen nennenswerten Schüler gebildet noch selbst seither Tüchtiges geleistet. Der außerordentliche Fortschritt und die Gebietserweiterung der reproduzierenden Künste gerade in Deutschland ist vielmehr den Malern zu danken und ist daher auch fast ausschließlich der Maler-Radierung zustatten gekommen. Stauffer, Klinger, Halm, Geyger, Orlik, Wolff u. a. m. verdanken das, was sie als Radierer und Stecher geleistet, die

neuen Wege, die sie den technischen Künsten gewiesen haben, nicht der Schulung durch die akademischen Stecher, sondern eigener Erfindung und gegenseitiger Anregung. Wenn irgendwo, so lehrt gerade der Fortschritt in diesen Künsten, wie wenig der Staat mit seinen Schulen und Akademien der Kunst zu helfen imstande ist oder gar ihren Verfall aufzuhalten vermag!

STUDIENREISE IN DALMATIEN UND ITALIEN

Anfang März machte ich noch rasch einen Besuch in der kurz vorher für den Staat erworbenen Esterhazy-Galerie in Budapest, die mich wieder eine Reihe mir noch unbekannter Künstler, namentlich treffliche Spanier, kennenlehrte. Inzwischen hatte Conze von der österreichischen Regierung den Auftrag erhalten, Dalmatien auf seine römischen Altertümer zu untersuchen. Auf seine Einladung entschloß ich mich rasch, ihn auf der Ausreise nach Italien dahin zu begleiten, zumal damals die Gelegenheit, das malerische Land mit seinen reichen Kunstdenkmälern kennenzulernen, noch eine sehr seltene, die Gelegenheit, es unter so kompetenter Führung und in so lieber Gesellschaft zu besuchen, eine ganz einzige war.

Ein kleiner Lloyddampfer führte uns von Triest nach Spalato. Hier hatte Conze längere Zeit zu tun, um für ein Museum antiker Kunst in Dalmatien den Boden zu ebnen. Ich benutzte die Zeit, um neben den großartigen Resten der Bauten Diocletians die reichen Ein- und Umbauten und Kirchenmöbel aus romanischer Zeit, namentlich die merkwürdigen Chorstühle zu studieren und zu zeichnen. Von Spalato fuhren wir im Wagen nach Trau, dessen Dom eines der schönsten Monumente romanischer Zeit ist, dann nach Sebenico, wo der Dom und seine interessanten Monumente aus der Übergangszeit der Gotik zur Renaissance mir den Vorgeschmack von der Kunst Venedigs aus dieser Zeit, wenn auch in provinzieller Umgestaltung, boten. Ein mehrtägiger Ausflug über die Kerkafälle nach Benkovac und in die Bukovina lehrte uns die großartige Natur Dalmatiens wieder von anderer

Seite kennen. Freilich hatten wir zugleich die Tücke des Aprilwetters zu empfinden, da uns unterwegs ein furchtbarer Schneesturm überraschte, der jedes Fortkommen auf der öden, steinigen Hochebene für einen vollen Tag unmöglich machte. Wir statteten noch Zara einen flüchtigen Besuch ab, dann ging es nach Pola, Capo d'Istria und Parenzo, wo mich Conze verließ. Am 4. April führte mich ein Dampfer von Triest nach Venedig. Hier betrat ich bei strömendem Regen zum erstenmal den italienischen Boden.

Mein Aufenthalt in Italien war für ein ganzes Jahr geplant. Mit Empfehlungen und Geld hatte ich mich für alle Hauptorte versehen lassen, hatte mir für den Winter ein Zimmer im Deutschen Archäologischen Institut in Rom gesichert, aber der Sommer, der spät und mit unerträglicher, anhaltender Hitze einsetzte, brachte schließlich mein Migräneleiden wieder zum Ausbruch und zwang mich im Herbst zur Rückkehr. Ich habe damals wenigstens den größten Teil von Ober- und Mittelitalien so gut kennengelernt, wie es bei einem ersten Besuch und bei den mangelhaften damaligen Hilfsmitteln möglich war. Ich reiste allein, wenn ich auch in Venedig und Florenz eine Zeitlang Bekannte fand oder Bekanntschaften machte, die mir für meine Studien nach der einen oder anderen Seite nützlich waren. In dieser Vereinsamung war ich auf ein um so intensiveres Studium hingewiesen, dem ich an der Hand von Burckhardts „Cicerone" mit aller Begeisterung und allem Ernst meiner Jahre und meines selbstgewählten, in hartem Kampf errungenen Berufes nachging.

IN VENEDIG

In Venedig fand ich Quartier in einem Hause an den Zattere, das mir Passini empfohlen hatte, der hier selbst regelmäßig Wohnung nahm. In der Kunst Venedigs war ich rasch heimisch. Die venezianische Malerei war mir aus den Wiener Sammlungen, Plastik und Architektur von Dalmatien und Istrien her schon leidlich vertraut und lieb. Da ich, schon aus Sparsamkeit — vaporetti gab es damals noch nicht — meine

Wege in der Stadt zu Fuß zurücklegte, bin ich in den vier Wochen, die ich täglich vom frühen Morgen bis in den späten Abend hinein auf Kunstwanderungen verbrachte, so weit gekommen, daß ich schließlich jede calle und jeden campo zu finden wußte. Der reiche, südliche Charakter der Stadt und ihrer Kunst entzückte mich, und ihre Beziehung zum Orient, die Einflüsse, welche die Überreste der klassischen Skulptur, namentlich durch die griechische Plastik, durch Beutestücke aus Athen und von den Inseln, auf die Plastik Venedigs zur Zeit der Lombardi ausgeübt hatten, zu verfolgen, schien mir von besonderem Interesse.

Ich teilte meine enthusiastischen Eindrücke meinem älteren Freunde Albert von Zahn nach Dresden mit, der damals das Material für eine neue Auflage des Cicerone sammelte. Die zweite Auflage dieses Werkes hatte Zahn einige Jahre vorher schon besorgt, da Jacob Burckhardt — wie leider meist bei seinen Büchern — eine neue Bearbeitung verweigerte. Meine Briefe brachten ihn auf den Gedanken, ich möge — wie es Mündler für die zweite Auflage gemacht hatte — alle Ergänzungen und Änderungen, die mir für eine weitere Auflage notwendig erschienen, zusammenstellen, damit er sie benutzen und als „Beiträge" noch besonders herausgeben könne. Ich lehnte dies zwar ab, da ich ja eben erst in Italien hineinzusehen begänne und meine Ansichten und Urteile daher sicher vielfach voreilige und selbst falsche sein würden. Aber Zahn sammelte doch alles, was ich ihm in regelmäßiger Korrespondenz mitteilte, und veranlaßte mich später, dies für den Cicerone zu verarbeiten.

In Venedig war ich anfangs ohne jeden Bekannten. Dann traf ich zufällig Freunde aus Wien: Angeli, Makart und dessen Schüler, den Oberst Perres, die Venedigs landschaftliche Reize in vollen Zügen genossen. Erst nach langem Zureden waren sie zu bewegen, auch einmal in eine Kirche mit mir zu gehen, und nur weil wir auf einer Gondelfahrt daran vorüberfuhren, konnte ich sie veranlassen, Tiepolos Fresken im Palazzo Labia mit anzusehen. Diese wirkten zündend namentlich auf

Makart, der nun auch mit in den Dogenpalast ging, und dem ich dann alles, was von Veronese, Tintoretto und Tiepolo in Venedig war, zugänglich machen mußte. Abends suchte er bei Naya Photographien von Werken dieser Meister aus und zahlte dort zum Schluß eine Rechnung von dreitausend Lire. Ein paar Jahrzehnte später traf ich mit einem Maler neuerer Richtung, Ludwig von Hofmann, in Venedig zusammen, und da auch er von Sammlungen und Kirchen nichts wissen wollte, mußte ich ihn fast zwingen, mit mir einige der Paläste und Galerien zu sehen. Er war daraufhin im Dogenpalast und im Palazzo Labia, erklärte aber, daß er von Veronese und Tiepolo aufs schlimmste enttäuscht sei. Ich bat ihn, es dann doch in der Akademie einmal zu versuchen. An Tizian ging er achselzuckend vorüber, und als ich ihn daher direkt zu dem Ursula-Zyklus von Carpaccio führte, bat er mich, ihn zu entschuldigen; er könne seine Zeit in Venedig nicht mit so unkünstlerischen Dingen verlieren!

Gegen Ende meines Aufenthaltes in Venedig machte ich Ausflüge in die Terra ferma, zunächst nach Treviso, Castel Franco, Asolo, Maser und Bassano, dann nach Padua. Den Weg nach Florenz, meinem vornehmlichen Ziele, nahm ich über Padua, Vicenza, Verona, Mantua, Ferrara und Bologna. Von Bologna machte ich einen Abstecher nach Ravenna. Sämtliche Städte arbeitete ich nach dem Cicerone und Murray mit größter Gewissenhaftigkeit durch. Für die ferraresisch-bolognesische Kunst konnte ich mich nach den Venezianern und Paduanern nicht erwärmen, und zum Verständnis der ravennatischen Bauten fehlte mir damals die genügende Vorbildung in der altchristlichen Kunst, obgleich ich sie an der Hand von Rahns nicht lange vorher erschienener Publikation über Ravenna durchstudierte.

IN FLORENZ

Noch vor Mitte Mai war ich in Florenz, wo ich für acht Wochen Fuß faßte. Anfangs fehlte es mir völlig an Bekannten mit künstlerischem oder kunsthistorischem

Interesse. Gelegentliche Besuche bei Gaetano Milanesi und Cavalcaselle werden diese mehr gestört als mir genützt haben. Denn so sehr Milanesi die italienische Kunstgeschichte durch seine Urkundenforschung gefördert hat, so wenig Verständnis für Kunst besaß er; und Cavalcaselle, dem wir noch heute das Beste danken, was wir von älterer italienischer Malerei wissen, war damals schon wenig ausgiebig, kränklich und menschenscheu.

Meine Wanderungen durch die Stadt, ihre Kirchen, Paläste und Sammlungen und die Umgebung bis Pisa, Lucca und Pistoja machte ich daher allein und glaubte mir eine Übersicht darüber und zum Teil auch ein eigenes Urteil angeeignet zu haben, als ich — nach etwa fünf Wochen — erfuhr, daß der seit Jahrzehnten in Florenz ansässige „alte Baron Liphart", an den mich Zahn besonders empfohlen hatte, aus Süditalien zurückgekommen sei. Ich suchte ihn sofort auf und wurde von dem prächtigen, höchst gelehrten und vielseitigen alten Herrn, einem Original durch und durch bis in seine äußere Erscheinung, die Lenbach und sein Sohn Ernst so wundervoll festgehalten haben, aufs liebenswürdigste aufgenommen. Gleich für den folgenden Morgen verabredete er einen gemeinsamen Besuch der Uffizien, wohl um zu sehen, wes Geistes Kind ich sei. Ich hatte schon seine Zufriedenheit dadurch erregt, daß ich über die meisten Bilder, über die er von der hergebrachten Benennung abweichende Ansichten hatte, gleicher Meinung war. Schließlich führte er mich vor die herrliche Gebirgslandschaft im Saal der kleinen Niederländer, die als Rembrandt galt. „Nun, junger Mann," — so apostrophierte er mich — „Sie sollen als großer Kenner der Holländer gelten; da bin ich doch neugierig, was Sie über dieses Bild denken, puh, puh!" Ich besann mich nicht lange, da das Bild vom ersten Besuch der Uffizien an ein Lieblingsbild von mir geworden war: ich hätte zwar gar keinen anderen Anhalt als die Farbenstiche des Meisters, aber danach hielte ich das Bild für ein Werk, und zwar für das Meisterwerk des Hercules Seghers. Kaum hatte ich den Namen ausgesprochen,

so nahm mich der lebhafte alte Herr und umarmte mich coram publico; das sei ja auch seine Ansicht seit langem gewesen, aber er habe sie gegen niemanden auszusprechen gewagt, da er niemals ein Gemälde dieses Künstlers gesehen habe.

Von dem Moment ab hatte ich Lipharts ganzes Herz gewonnen und bis zu dem Tage, wo wir beide nach verschiedenen Richtungen Florenz verließen, waren wir so gut wie unzertrennlich. Alles wurde noch einmal besehen, verschiedene Privatsammlungen, die mir unbekannt oder unzugänglich geblieben waren, und zahlreiche abgelegene und versteckte Kunstwerke in Florenz, Pistoja und anderen Nachbarorten lernte ich jetzt erst durch Liphart kennen oder richtig verstehen. Abends durfte ich dann die reiche Sammlung alter Handzeichnungen und Radierungen in seinem Besitze mit ihm durchsehen, und mit Hilfe seiner zahllosen meisterhaft geordneten Photographien das durchsprechen, was uns am Tage besonders aufgefallen war. Die Anregungen, die Belehrung und der Genuß, die mir diese gemeinsamen Kunststudien gebracht haben, waren mitbestimmend bei meinen späteren Arbeiten, um so mehr, als ich seither in dauerndem Verkehr mit Liphart blieb.

Gleich bei diesem ersten Aufenthalt in Florenz und im Florentinischen hatte ich — neben der Durchsicht der Holländer und Vlamen des XVII. Jahrhunderts, für die ich gute Kenntnisse mitbrachte — mein Studium auf die Malerei und namentlich auf die Plastik der Florentiner Renaissance, vor allem des Quattrocento gerichtet. Ich sah bald, daß abgesehen von den urkundlich oder inschriftlich beglaubigten oder von Vasari namhaft gemachten Bildwerken die Mehrzahl willkürliche Benennungen hatte. Der Name Donatello wurde den Marmor- und Bronzewerken der früheren Jahrhunderte, der des Mino den späteren Marmorarbeiten und Lucas Name so ziemlich allen den zahlreichen Robbia-Arbeiten beigelegt. Hans Semper hatte kurz vorher in seiner Studie über Donatellos Arbeiten für den Campanile, Dom und Or Sanmichele den Anfang zu einer kritischen Forschung über diesen bahnbrechenden Meister der Renaissance gelegt. Ich suchte daher zunächst die Florentiner

HERCULES SEGHERS, GEWITTERLANDSCHAFT
Florenz, Uffizien (zu Seite 43 u. 44)

Arbeiten von Desiderio, von den beiden Rosselino, von Mino und Civitale, sowie ihren Nachahmern zu scheiden und die Eigenart dieser Florentiner Marmorkünstler aus der zweiten Hälfte des Quattrocento festzulegen. Bald darauf konnte ich in der neuen Auflage von Burckhardts „Cicerone" den betreffenden Abschnitt umarbeiten und erweitern. Das Gleiche habe ich auch für die sienesischen Bildner derselben Zeit auf Grund meines Aufenthaltes in Siena, Lucca und Bologna getan und die Freude gehabt, daß diese kurze Skizze im „Cicerone" die Basis für die weitere Forschung geblieben ist, trotz der Konfusion, die Dilettanten und Kunstenthusiasten wie Marcel Reymond und englische Schriftstellerinnen später wieder in die italienische Kunstgeschichte gebracht haben.

Von Florenz wandte ich mich zunächst nach Siena, wo ich die schönen langen Junitage bis in die Nacht hinein ausnutzte. Für die Malerei beschränkte ich mich freilich auf die Zeit der Renaissance, da ich auch hier wie in Florenz und in Oberitalien, trotz Cavalcaselles ausgezeichnetem Werk, das mir für die Malerei stets die Grundlage bildete, die großen Meister des Trecento in der kurzen Zeit nicht klar auseinanderhalten lernte. Für die Plastik dieser Zeit hatte ich mein Auge durch wiederholte Besuche von Pisa, Lucca und Pistoja rascher und besser geübt und dadurch zugleich besonderes Interesse dafür bekommen, so daß mir die Bestimmung der Werke der Pisaner Schule auf ihre Hauptmeister: Niccolò, Giovanni, Tomaso und Nino Pisano, auf Arnolfo di Cambio und andere bald geläufig wurde.

Besonders genußreich und belehrend war mir eine Tour, die ich von Siena aus — leider wieder allein — von Mitte Juni bis gegen Ende des Monats durch das südliche Toskana nach Nord-Umbrien und den südlichen Marken machte. Die herrliche Natur konnte ich bei den prächtigen, freilich sehr heißen Tagen in einem offenen zweiräderigen Karren (dem Wagen eines Landpostboten, der sich mir dazu in San Quirico anbot, und inzwischen die Post durch seine Frau per pedes besorgen ließ) in vollen Zügen genießen. Ich nahm meinen Weg zu-

nächst über Monte Oliveto, San Quirico und Pienza nach Montepulciano, von dort nach Cortona, Arezzo, Borgo San Sepolcro, Citta di Castello und Urbino, schließlich hinab in die Marken bis Ancona und Loreto. Neben der Erweiterung meiner Kenntnisse der Florentiner Bildhauer des Quattrocento war es vor allem die nordumbrische Malerschule der Frührenaissance mit ihrem großen Meister Piero della Francesca, die ich hier kennen und bewundern lernte. Die formengewaltigen, groß aufgebauten und tief empfundenen Bilder Signorellis hatten es mir schon in den Florentiner Sammlungen angetan. Was ich jetzt von ihm in Monte Oliveto, in den Städten am Abhang des Apennin und schließlich im Dom zu Loreto sah, konnte meine Bewunderung nur noch steigern.

Aber eine vollständige Überraschung waren mir die Fresken Pieros della Francesca zu Arezzo. Nach dem kostbaren Doppelporträt des Herzogs Federigo von Urbino und seiner Gattin in den Uffizien war mir die ganz neue Auffassung dieses Künstlers, der Geist und die Energie, mit der er sie durchführte, noch nicht zum Bewußtsein gekommen. Was Cavalcaselle als derb und eckig bezeichnete, was Jacob Burckhardt als „roh" in diesen Fresken abschreckte, erschien mir als konsequente Durchführung von Pieros neuem Prinzip, die Gestalten durch das Medium des Lichtes zur Erscheinung zu bringen. Der Künstler hat darin zugleich das Mittel gefunden, seine Darstellungen überraschend lebenswahr, plastisch und groß erscheinen zu lassen. Schon in den beiden hervorragenden Schülern Pieros, in Melozzo, den ich in Loreto in seiner ganzen Bedeutung kennenlernen sollte, und mehr noch in Signorelli, ist diese fast moderne Empfindung für die Wiedergabe der lichtdurchtränkten Luft im Bilde zu einfacher plastischer Licht- und Schattenwirkung herabgestimmt. Erst in Correggio kommt sie bei den Italienern noch einmal, freilich in ganz anderer Weise, zum Durchbruch.

Daß Piero aber bereits einen Vorgänger hatte, seinen Lehrer Domenico Veneziano, ist mir erst später klar geworden, als ich jene lichtumflossenen und luftausströmen-

den Frauenbildnisse kennenlernte, deren Meisterwerke das Museo Poldi und jetzt das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt. Die Verkennung des Piero durch Morelli in Hauptwerken wie dem Altarbild des Federigo von Urbino in der Brera und die Zähigkeit, mit der Morellis Schule selbst an seinen Irrtümern festhält, sind schuld daran, daß auch Domenico in seiner richtigen Bedeutung heute noch nicht erkannt oder anerkannt ist. —

Der Sommer 1871 war in Italien, nachdem der Frühling sehr regnerisch und oft kalt gewesen war, von so ungewöhnlicher Hitze, daß diese intensive Arbeit — ich habe gelegentlich an einem einzigen Tage zwei oder gar drei Städte, wie Rimini, Cesena, Pesaro, Fano, Forli, Ancona und Loreto, besucht, alle wichtigeren Bauten und Kunstwerke darin angesehen und mir Notizen darüber gemacht — mich schließlich stark angriff und mein Kopfleiden wiederholt zum Ausbruch kommen ließ. Ich mußte deshalb meinen ursprünglichen Plan, ein ganzes Jahr ununterbrochen in Italien zu bleiben, aufgeben und eilte Anfang August zurück über die Alpen, um im Salzkammergut meine Eltern zu treffen und mich in einem mehrwöchigen Aufenthalt am Kammersee einigermaßen zu erholen. Im September ging ich über Wien nach Dresden, wo die Holbein-Ausstellung zu besichtigen war, die mir — in den Bildnissen aus englischem Privatbesitz, namentlich aus Windsor — manches Neue brachte. Ich blieb auf Wunsch von Zahn, der damals vortragender Rat für Kunst im Sächsischen Ministerium war, ein paar Wochen in Dresden, um die Notizen, die ich für den Cicerone von Italien aus geschickt hatte, für eine dritte Auflage durchzuarbeiten. Zahn forderte mich auf, für einen Katalog der Dresdener Galerie, den er vorbereitete, die niederländischen Schulen zu bearbeiten. Die Notizen, die ich mir dafür machte, sind nach Zahns plötzlichem Tode im letzten Band seiner Jahrbücher (1873) als Kritik des Hübnerschen Katalogs erschienen. Wie in Dresden die Sammlung des Ministers von Friesen, so lernte ich damals auf der Durchreise durch Leipzig nach Braunschweig die v. Specksche Galerie in Lütschena zuerst kennen.

Auf Wunsch meiner Ärzte — ich war seit mehreren Jahren in Behandlung des trefflichen Nervenarztes Professor Hasse in Göttingen, eines begeisterten Kunstfreundes und Sammlers, der sich meiner in väterlicher Weise annahm — blieb ich den Winter über in Braunschweig und benutzte die Muße, um die reichen Eindrücke der letzten Jahre, namentlich von meiner italienischen Reise zu verarbeiten.

REISE NACH HOLLAND

Da ich mich bei der Ruhe und der mütterlichen Pflege rasch und gut erholte, konnte ich gegen den Frühling wieder an Reisen denken. Angeregt durch Herrn von Liphart und durch eine Einladung seiner Gönnerin, der Großfürstin Marie, Schwester Kaiser Alexanders II., hatte ich mich entschieden, zunächst die Petersburger und daran anschließend die Skandinavischen Sammlungen zu besuchen, um dann, vor einer zweiten Reise nach Italien, im Sommer vor allem London und Paris kennenzulernen. Für Petersburg hatte ich mich mit Zahn verabredet, der dort nahe Verwandte hatte. Dem Ärmsten sollte die Reise verhängnisvoll werden!

Doch vorher wurde ich noch zu einer kurzen Fahrt nach Holland verführt. Ich hatte Professor Hotho mitgeteilt, daß die mir von einem früheren Besuch Amsterdams her bekannte Sammlung Roëll-Hodson Mitte April zur Versteigerung käme und hatte ihm ein paar Bilder: einen Hobbema und ein Interieur des damals noch ganz unbekannten E. Boursse, warm empfohlen. Daraufhin schrieb mir Hotho, daß einige Aussicht auf die Erwerbungen sei, da soeben der Kronprinz zum Protektor der Königl. Museen ernannt worden sei und der lange Winterschlaf der Sammlungen endlich beendet zu sein schiene. Ich möge die Reise machen, er würde mir noch vor der Versteigerung das Resultat seiner Bemühungen nach Amsterdam telegraphieren. Ich reiste sofort über Aachen nach Holland, erhielt aber am Tage vor der Auktion die betrübende Nachricht, daß leider keine Mittel aufzutreiben gewesen wären. Daß ich nicht schlecht gewählt hatte, bewies

der Erfolg der Auktion, in der der Hobbema und der Boursse, sowie ein kleiner charakteristischer E. de Witte, das Meisterwerk dieses Künstlers, die höchsten Preise erzielten. Alle drei wurden von Sir Richard Wallace erworben und befinden sich heute in der Wallace Collection in London. Schon zwei Jahre früher hatte ich versucht, die Chancen der kleinen Versteigerung einer holländischen Sammlung, welche in Paris unmittelbar vor Ausbruch des Krieges stattfand, der Sammlung His van Blockhuisen aus Rotterdam, für die Berliner Galerien auszunutzen, gleichfalls vergeblich. Doch kaufte dort wenigstens Herr Wesselhoeft in Hamburg auf meinen Rat das kleine interessante Porträt des Constantin Huygens von Rembrandt und ein treffliches Bildnis von Terborch in ganzer Figur für ein Billiges; leider auch eine als Cuyp bezeichnete Landschaft von Stry statt der köstlichen Klöpplerin von J. Vermeer (jetzt im Louvre), die ich ihm besonders warm empfohlen hatte.

Anfang Mai rüstete ich zu der nordischen Fahrt, die damals noch ein Ereignis war. Nur Waagen hatte dort, Anfang der sechziger Jahre, mehrere Monate zugebracht, um auf direkte Einladung Kaiser Alexanders den Katalog der Eremitage-Galerie vorzubereiten. Auf Grund seiner Arbeiten hatte er das nützliche Buch über die Kunstsammlungen von St. Petersburg abgefaßt, das auch mir als Vorbereitung und an Ort und Stelle als Führer gute Dienste leistete. Es war mir sehr wertvoll, mit einem so liebenswürdigen, älteren Fachgenossen wie Albert von Zahn die Reise machen zu können. Dieser hatte damals gerade einen großen Erfolg gehabt durch die von ihm seit Jahren vorbereitete Holbein-Ausstellung, die durch die Entscheidung gegen das Dresdener Exemplar des Meyerschen Madonnenbildes, trotz des Protestes der Dresdener Künstlerschaft, besonders denkwürdig wurde. Wir hatten verabredet, uns in Berlin zu treffen und dort noch weitere Informationen und Empfehlungen einzuholen. Ich kam einige Tage vor Zahn in Berlin an und suchte sogleich meine alten Gönner auf, die ich seit zwei Jahren nicht gesehen hatte.

ERSTE ANSTELLUNGSAUSSICHTEN

Nicht wenig erstaunt war ich, als ich von Eggers, dem seit kurzem die Stelle des vortragenden Rates für Kunst im Kultusministerium übertragen war, wie von Hotho mit der gleichen Anrede überrascht wurde: aus meiner Reise könne nichts werden, man brauche mich jetzt in Berlin, wo sich für die Museen große Dinge vorbereiteten. Der Kronprinz sei zum Protektor der Museen berufen und Graf Usedom seit wenigen Wochen zum Generaldirektor ernannt worden. Eggers verlangte, ich solle seine Stelle als vortragender Rat übernehmen, wozu er gar nicht passe; und Hotho sagte, ich müsse ihm notwendig die Direktion der Galerie abnehmen, die er nun seit Jahren in Stellvertretung und als reine Sinekure verwalte.

Daß man sich in dieser Weise förmlich um mich riß, kann ich mir keineswegs zu besonderem Verdienst anrechnen, war ich doch damals wirklich fast der einzige theoretisch und praktisch für Museumsdienst vorgebildete Kunsthistoriker nicht nur unter der Jugend, und zudem war ich in den Berliner Kreisen genau bekannt, hatte sogar schon während meiner Studienzeit gelegentlich Besorgungen für die Direktion der Gemäldegalerie gemacht. Sowohl Professor Eggers wie Professor Hotho hatten Graf Usedom auf mich hingewiesen, so daß er mich gleich um einen Besuch bat. Der redselige alte Diplomat nahm mich sehr freundlich auf, entwickelte mir seine Pläne für die Museen und verlangte von mir, daß ich mich zur Durchführung derselben sofort zur Verfügung stelle.

Diese Pläne waren mir sehr überraschend. Gerade den großen Fehler, durch den der letzte Generaldirektor, Herr von Olfers, in seiner siebenundzwanzigjährigen Amtstätigkeit die Berliner Museen schwer geschädigt und ihre Rückständigkeit hinter den Sammlungen, namentlich von London, verschuldet hatte: das Kaprizieren auf eine große Kopiensammlung und die Verwendung fast aller der schwachen Mittel darauf zu einer Zeit, wo die Originale zu den billigsten Preisen gewissermaßen auf der Straße lagen, diesen Fehler wollte Graf Usedom wiederholen.

Sein Programm war die Erweiterung der Gipssammlung nach der Richtung der Renaissance und die Bildung einer großen, systematischen Sammlung von Kopien nach den besten Bildern aller Zeiten. Zunächst wollte er das erweiterte Gipsmuseum ins Werk setzen, dessen Bildung er mir zugedacht hatte; das müsse aber gleich geschehen, ich müsse meine Reise aufgeben. Ich erklärte, daß ich dies schon deshalb nicht könne, weil durch meine geschwächte Gesundheit ein neuer Sommeraufenthalt in Italien ausgeschlossen sei, daß ich vor allem aber noch ungenügend vorgebildet sei, die nordischen Sammlungen, London und Paris noch gar nicht kenne. Graf Usedom bot mir an, daß ich gleich eintreten und die Reise nach Petersburg als Dienstreise machen solle. Ich lehnte dies ab, weil ich den Museen dort zunächst zu wenig nützen könne. Wir verabredeten schließlich meinen Eintritt in den Dienst der Berliner Museen für Anfang Juli und zum Herbst eine Reise nach Italien behufs Inszenierung der Abformungen nach Aufstellung eines ausführlichen Programms. Eggers war damit einverstanden, erklärte aber, daß ich vor allem auch für die Galerie gewonnen werden müsse, und daß er daher dem Minister den Vorschlag machen werde, Hotho zum Direktor der Galerie und mich zu seinem Assistenten zu ernennen.

PETERSBURGER AUFENTHALT

Mit dieser sehr erfreulichen Aussicht reiste ich dann mit Zahn über Danzig, das wir beide noch nicht kannten, und über Marienburg nach Petersburg — eine Reise, auf der man damals von Marienburg aus zwei Nächte unterwegs war.

Die Petersburger Sammlungen habe ich in aller Muße durcharbeiten können und habe sie außerordentlich genossen, vor allem die Galerie der Eremitage. Steht sie doch, obgleich nach verschiedenen Richtungen unvollständig, durch die Fülle von hervorragenden Meisterwerken auf gleicher Höhe mit den ersten Galerien Europas. An Werken der vlämischen und holländischen Meister, zumal an Meisterwerken Rembrandts kommt ihr keine andere gleich. Da meine Studien mich damals mit

diesen Schulen am besten vertraut gemacht hatten, so hatte ich gerade von dieser Abteilung den größten Nutzen und Genuß. Die Sammlungen Leuchtenberg, Stroganow, Orloff, Youssupoff, die Galerie der Akademie und eine Anzahl kleinerer Gemäldesammlungen in den Schlössern und bei Privaten, deren Stärke gleichfalls in den Bildern der niederländischen Schulen liegt, vervollständigten meine Kenntnisse nach der gleichen Richtung, während mir in den Schätzen der griechischen Kleinkunst aus Kertsch, die ich mit dem Direktor Stephani und Dr. Treu wiederholt eingehend besehen durfte, ein mir fast neues Gebiet in reichster Fülle und wunderbarster Qualität erschlossen wurde.

Durch unsere Empfehlungen waren wir überall aufs freundlichste aufgenommen, alles wurde uns zugänglich gemacht. Bei dem Hofbuchhändler Böttger, beim Staatsrat Peter von Semenow war ich anfangs in der Stadt, später in ihren Datschen draußen ein stets wohlgelittener Gast, und mit ihnen unternahm ich Ausflüge bis nach den Imatrafällen. Die Großfürstin Helene lud mich nach Peterhof und machte mir die dortige Sammlung zugänglich, und die Großfürstin Marie zeigte mir ihre Schätze im Leuchtenberg-Palais, die ich vorher schon mit ihrem jüngsten Sohne besichtigt hatte. Damals hatten die Russen gerade unter General von Kaufmann Turkestan und Merw erobert, was lebhaftes Interesse für die Kultur dieser Länder erregte. Unter Raddes Leitung war eine Ausstellung persisch-turkmenischer Kunst in Moskau veranstaltet, die mir die Großfürstin Helene als sehr sehenswert bezeichnete. Als ich ihr sagte, daß ich sowieso einen Ausflug nach Moskau machen wolle, forderte sie mich auf, dies in ihrer Begleitung zu tun. Leider erkrankte die hohe Frau bald darauf, und diese Krankheit führte schließlich zum Tode; ich habe infolgedessen weder Raddes Ausstellung noch Moskau kennengelernt. Von den islamischen Schätzen Samarkands bekam ich eine Probe im Palais Leuchtenberg zu Gesicht. Die Großfürstin führte mich in einen großen, öden Saal, dessen Fußboden ganz mit Fliesen belegt war. „Hier

können Sie einmal sehen", sagte sie mir beim Eintreten in den Raum, „welche Barbaren unsere russischen Generale sind. Da schickt mir General von Kaufmann aus Tamerlans Grabmoschee diese 72 Proben aller verschiedenen Ornamente in dem glasierten Ziegelschmuck des Raumes und glaubt mir eine Freude zu machen, wenn er dabei den herrlichen Raum ganz zerstört!" Mit diesen Worten stieß die hohe Dame, die ebenso geistreich wie launisch und erregbar war, mit dem Fuß gegen eine der Fliesen und schleuderte sie in die andere Ecke des Saales. Daß man maßgebenden Ortes später besseres Verständnis für die Kunst Samarkands hatte, geht daraus hervor, daß — wie ich hier einschalte — mehr als dreißig Jahre später die russische Regierung mich um die Hergabe der Weihinschrift über dem Eingang zu dieser Moschee bat, die ich gelegentlich in Konstantinopel erworben hatte. Im Interesse der Restauration des herrlichen Baues ist unsere Museumsverwaltung gern darauf eingegangen.

Die wertvollste Bekanntschaft, die ich bei diesem Aufenthalt in Petersburg machte, war die des hervorragenden russischen Geographen und Statistikers Peter von Semenow, der für die friedliche Eroberung und Kultivierung des Turkmenenlandes und der übrigen neuen Gebiete in Asien die gleichen Verdienste hatte wie der Eroberer Kaufmann. Außerdem besaß er, der als Sekretär bei der Aufhebung der Leibeigenschaft Alexanders II. rechte Hand war, feineres Verständnis für Kunst. Dies führte uns zusammen und hat mich mit dem trefflichen Mann stets in besten Beziehungen erhalten. Semenow, der sich, gleich mir, besonders für die holländische Schule interessierte, hatte seit kurzem angefangen, von der günstigen Gelegenheit Gebrauch zu machen, die sich dem Sammler in Rußland dank der im 18. Jahrhundert dort in reicher Zahl eingeführten, aber damals meist vernachlässigten Kunstwerke bot. Seine durch die ganz ungewöhnliche Vollständigkeit der Meister, namentlich der kleineren Maler, kunsthistorisch sehr interessante Galerie von mehr als 700 Gemälden der niederländischen Schule ist

1910 durch Graf Tolstoi für die Kaiserliche Eremitage angekauft worden. Mit Semenow zusammen habe ich damals allerlei Händler und kleine Privatsammler abgesucht, bei denen er seine Erwerbungen machte. Er überließ mir dafür das interessante unfertige Gemälde der Eroberung von Tunis von Rubens für unsere Galerie, das beim Portier der Eremitage (sic!) für etwa 650 Rubel nebst einem prächtigen Jan Steen (jetzt in der Semenowschen Abteilung der Eremitage) zum Verkauf ausstand.

Kaum an einem anderen fremden Orte, dessen Sprache ich nicht einmal verstand, habe ich mich so wohl gefühlt, bin ich von aller Welt so verzogen und umworben gewesen wie damals in den sechs Wochen meines Aufenthaltes in Petersburg. Waren es die warmen Empfehlungen von Herrn von Liphart, Professor Conze und anderen, die den kränklichen, schüchternen, jungen Braunschweigischen Auditor a. U., der zu Hause als ein verlorener Bummler betrachtet wurde, hier wie den ersten Kunstkenner, wie einen perfekten Hof- und Gesellschaftsmann behandeln ließen? Jede Sammlung, jedes Palais öffnete sich mir, selbst während der Abwesenheit der Besitzer. Und waren sie in Petersburg, so ließen sie es sich nicht nehmen, mir selbst ihre Galerie zu zeigen. Der alte Graf Stroganow, der Vater meines verehrten Gönners, des bekannten Sammlers Gregor Stroganow, der 1813 schon als Generaladjutant Kaiser Alexanders I. mit in Paris eingezogen war, hatte aus einer Empfehlung des Direktors der Eremitage verstanden, ich sei der Direktor der Braunschweigischen Galerie und ließ sich nicht davon abbringen. Er erzählte mir, daß er den alten Direktor gekannt habe, der 1813 in Paris gewesen sei, um von dort die geraubten Bilder nach Braunschweig zurückzuholen. In seinem Hause konnte ich ein- und ausgehen und die herrlichen Bilder in aller Muße studieren. Ähnlich im Palais Leuchtenberg dank der Einführung des jüngsten Herzogs, des Zöglings von K. E. von Liphart, der 1878 den Heldentod gegen die Türken starb.

Seine Mutter, die Großfürstin Marie, war in Italien, Paris und London wie in Deutschland mit den meisten größeren

Kunstforschern zusammengekommen und erzählte in pikanter Weise von ihren Begegnungen mit ihnen. Besonders mit Waagen, wohl weil sie mich als seinen Nachfolger ansah. Waagen, der sich volle drei Monate in Petersburg zur Anfertigung des Kataloges aufgehalten habe, hätte den ganzen Hof amüsiert; ihr Bruder, der Kaiser, habe ihn alle paar Abende bei sich gehabt. Als sie sich ihm gegenüber gelegentlich über sein plötzlich erwachtes Kunstinteresse lustig gemacht habe, habe er ihr geantwortet, das sei wohl weniger der Grund, aber Waagen erzähle zu schöne Geschichten. „Nie habe er so unanständige Witze gehört — und er könne doch einen tüchtigen Puff vertragen —; und dazu das faunische Gesicht des Alten!" Auch in England, das dem Berliner Galeriedirektor zur zweiten Heimat geworden war, erzählte man sich noch viel von seinem kaustischen Humor und seinem außerordentlichen Gedächtnis. Waagen hat sich in seinen Aufzeichnungen wohl etwas zu sehr darauf verlassen, aber seine „Treasures of art in Great Britain" sind nach mehr als einem halben Jahrhundert doch noch immer die Basis für das Studium der englischen Sammlungen. Niemand hat sie so gründlich gekannt wie er. Mag auch sein Blick nicht selten etwas oberflächlich gewesen sein, so besaß er doch so umfassende Kenntnisse wie kein zweiter Kunstforscher seiner Zeit. Eines freilich war ihm nicht verliehen: Geschmack und Qualitätssinn, und dieser Fehler ist leider der Grund, weshalb sich die Berliner Galerie mit Sammlungen wie die National Gallery in London nicht messen kann und niemals wird messen können. Waagen war Direktor zu einer Zeit, in der eine Reihe der größten Bildersammlungen verkauft worden sind, die besten Bilder oft zu lächerlich billigen Preisen. Er hat Italien zu günstigster Zeit behufs Bilderankäufen besucht. An den meisten großen Versteigerungen hat er sich beteiligt, aber statt ein oder zwei der Hauptwerke zu kaufen, schreckte er vor den Preisen zurück und verwendete lieber das ihm bewilligte Geld für ein halbes Dutzend oder ein Dutzend zweifelhafter oder geringer Bilder. Ähnlich war das Resultat seiner Reise nach Italien 1841/42. So verscherzte er sich allmählich das Ver-

trauen in Berlin, namentlich bei Friedrich Wilhelm IV. Größere Mittel wurden ihm in der späteren Zeit nicht mehr zur Verfügung gestellt; er begnügte sich, Namen zu kaufen, nicht Kunstwerke, und wenn ihm ein Jacob Ruisdael zu teuer erschien, so kaufte er das Bild eines Schülers, eines R. de Vries oder Decker, und auch dann meist nicht einmal gute Bilder dieser Maler. Von allen Erwerbungen Waagens, seit er selbständig (ohne Rumohr) für die Galerie kaufte — etwa seit 1840 —, ist heute kaum mehr als der zehnte Teil noch in der Galerie ausgestellt. Auch scheint Waagen, so oft er in England war und so günstige Gelegenheit er zu den besten und billigsten Erwerbungen dort hatte, kaum auf den Gedanken gekommen zu sein, diese Gelegenheiten für seine Berliner Galerie auszunutzen. —

Es war Ende Juni geworden, als ich von Petersburg abreiste und mit dem Dampfer die malerische Fahrt durch die Schären über Helsingfors und Åbo nach Stockholm antrat. Auch hier und später in Kopenhagen begünstigte mich das schönste Wetter, so daß ich die herrliche Natur doppelt genießen konnte. In Stockholm war mir, neben der Galerie mit ihrer kleinen Zahl tüchtiger holländischer und vlämischer Bilder und den ausgezeichneten Gemälden der französischen Meister des 18. Jahrhunderts, namentlich das Studium der trefflichen Sammlung alter Handzeichnungen von Wert. In Kopenhagen konnte ich neben der für die Landschaftsmaler der holländischen Schule interessanten Kgl. Galerie auch die Moltkesche Sammlung besichtigen. Doch erfuhr ich aus Briefen, die ich hier vorfand, daß ich in Berlin zum 7. Juli zurückerwartet wurde und konnte mich deshalb nur zwei Tage aufhalten.

ANSTELLUNG AN DEN KGL. MUSEEN
VORGESETZTE UND KOLLEGEN

Schon auf der Reise hatte ich Nachricht bekommen, daß in Berlin die Situation sich nicht unwesentlich geändert hatte. In Malmö fand ich drei Briefe von Dr. Julius Meyer vor, die mir verkündeten, daß die Direktion der Gemäldegalerie ihm

angeboten sei, und daß er annehmen wolle, falls ich bereit sei, die Stellung als Assistent der Gemäldegalerie zu übernehmen. So sehr ich es Hotho, der bereits jahrelang die Gemäldegalerie als Stellvertreter verwaltet hatte, gewünscht hätte, daß er für die kurze Spanne Zeit, die ihm noch vergönnt sein konnte, Direktor geworden wäre — wie ursprünglich ausgemacht war —, so erschien mir doch auch Julius Meyer als Vorgesetzter erwünscht, da ich ihn als kunstbegeisterten, in der Kunstgeschichte sehr bewanderten Mann von vornehmster Gesinnung kennengelernt hatte. Ich antwortete ihm also zustimmend, und da Graf Usedom wie Minister Falk einverstanden waren, wurde mir zugesagt, daß der gelegentlich eingezogene Posten eines Assistenten bei der Gemäldegalerie demnächst für mich wieder in den Etat gestellt werden solle. Inzwischen wurde ich bis auf weiteres als Assistent an der Plastischen Abteilung, an der der Assistentenposten frei war, angestellt mit der besonderen Aufgabe, für die Schaffung einer Sammlung von Renaissance-Abgüssen zu sorgen, dagegen zugleich den Dienst als Assistent der Gemäldegalerie zu tun. Am 2. August trat ich mein Amt bei den Kgl. Museen an.

Schon nach wenigen Tagen bekam ich einen Vorgeschmack davon, in welche Fülle von Schwierigkeiten und Kämpfen ich mich durch diese unbestimmte, nur auf Versprechungen gebaute Stellung begeben hatte. Als ich dem mir formell vorgesetzten Direktor der Plastischen Abteilung, Professor Carl Boetticher, meinen Antrittsbesuch machte, eröffnete mir dieser, daß er bei meiner Anstellung nicht befragt worden sei, sich also auch um die Abmachungen des Herrn Ministers, soweit sie seine Abteilung beträfen, nicht zu kümmern brauche. Ich existiere für ihn daher überhaupt nicht. Von anderen Direktoren, von Professor Lepsius, dem Leiter der Ägyptischen Abteilung, vom Freiherrn von Ledebur, dem Direktor der Kunstkammer, und vom Direktor des Münzkabinetts, Friedlaender, wurde ich um so freundlicher empfangen. Die letzten beiden redeten mich gleich auf meinen Großvater an, der ihnen als Historiker und

Münzkenner bekannt war. Friedlaender sagte mir, die Arbeit des Stadtdirektors Bode über das Münzwesen der niedersächsischen Städte sei eine Musterarbeit und eine erstaunliche Leistung für einen so beschäftigten Verwaltungsbeamten. Der Enkel eines solchen Mannes könne der Museumsverwaltung nur willkommen sein. Ebenso herzlich wurde ich von Hotho aufgenommen, obgleich man ihm seine Versprechungen nicht gehalten hatte. Er sagte sich selbst, daß für die Direktion der Gemäldegalerie, für die ganz neue Aufgaben gestellt werden sollten, eine jüngere Kraft als ein Mann in den Siebzigern notwendig sei.

Eine solche glaubte man in Julius Meyer gefunden zu haben. Aber Meyer war ein schwerkranker Mann, weit mehr als man damals dachte und er selbst es ahnte. Sein Leiden machte ihn unfähig zu einer zielbewußten, energischen Leitung irgendeines Institutes oder Unternehmens. Wie sein Künstlerlexikon vollständig Schiffbruch gelitten hat und in 25 Jahren nur bis an den Buchstaben B gelangt ist, so hat er auch für die Gemäldegalerie durchaus nicht das geleistet, was man erwartete, ja nach einer Richtung war seine Tätigkeit, besser gesagt seine Untätigkeit vielfach verhängnisvoll für die Sammlung. Meyer litt seit Jahren an einem schweren Nervenleiden, einer Art tic douloureux. Zur Linderung der Schmerzen machte er regelmäßig Morphiuminjektionen, nicht selten mehrmals am Tage. Als er seinen Dienst antrat, war er bereits hochgradig morphiumkrank, und dies zeigte sich, von Zufällen aller Art abgesehen, in einer außerordentlich nervösen Erregtheit: im Entwerfen großer Pläne und im Erlahmen, sobald es an die Ausführung ging. Wenn es galt, einen Entschluß zu fassen und zuzugreifen, so zögerte er, trat zurück oder meldete sich krank. Auf diese Weise sind uns eine Reihe der bedeutendsten, unter den günstigsten Bedingungen angebotenen Erwerbungen für die Galerie entgangen, während das Geld, das vorhanden war, für mittelmäßige Sachen, die Meyer von geschickten Händlern aufgedrängt wurden, vertan worden ist. Daß er kein eigentlicher Kenner

war und sich unsicher fühlte, mußte diese krankhafte Entschlußlosigkeit nur noch verschlimmern.

Hätte Meyer im Generaldirektor oder im Referenten des Ministeriums einen kunstverständigen, energischen Vorgesetzten gehabt, so würden sich die Nachteile dieser verhängnisvollen Schwäche wohl teilweise ausgeglichen haben, aber leider traf gerade das Gegenteil zu. Graf Usedom war ein Mann von Interessen und vielseitiger Bildung, doch ohne Gründlichkeit und ohne jede Stetigkeit. Seine Stärke lag in seinem großen Gedächtnis und glänzenden Erzählertalent. Dieser geistreichen Causerie verdankte er seine Vertrauensstellung bei Friedrich Wilhelm IV. und später auch bei Kaiser Wilhelm I. An den Teeabenden der Kaiserin Augusta spielte der Graf eine hervorragende Rolle. Im Kreise der Getreuen des kunstsinnigen Königs hatte auch er eine gewisse allgemeine Begeisterung für Kunst bekommen, die sich in Italien, als er dort preußischer Gesandter war, zu einseitiger Bewunderung der klassischen italienischen Kunst verdichtete. Aus der Zeit Friedrich Wilhelms IV. war ihm aber die Überzeugung geblieben, daß Originale dieser Epoche und Kunst sich nur noch in beschränktem Maße würden auftreiben lassen. Daher stellte er sich bei Antritt des Generaldirektorpostens, zu dem ihn Kaiser Wilhelm berufen hatte, die Aufgabe, eine Sammlung von Kopien nach den Hauptgemälden der klassischen italienischen Meister und eine Sammlung von Gipsabgüssen der hervorragendsten italienischen Bildwerke der Renaissance zu begründen.

Beweist schon dies beschränkte Programm die dilettantische Auffassung des neuen Generaldirektors von der Kunst und seinem Amte, so war die Anschauung von seinem Verhältnis zu den Direktoren und den übrigen Beamten seines Ressorts wie zu dem ihm vorgesetzten Protektor und zum Kultusminister eine derart naive, wie ich es bei einem alten preußischen Beamten nicht für möglich gehalten hätte. Daß seine Direktoren die Sachverständigen für die ihnen unterstellten Abteilungen seien, hat er wohl theoretisch anerkannt, aber sich in der Praxis nie darum gekümmert. In den Sommermonaten, gleich

nach meiner Anstellung, in denen Graf Usedom durch einen längeren Anfall seines Zuckerleidens an das Bett gefesselt war, mußte ich fast täglich zu ihm kommen. Dabei sprach er mit mir über alles, was im Museum vorging, und ersuchte mich um Erledigung der Angelegenheiten ohne jede Rücksicht darauf, ob sie meine Abteilung oder die der anderen Direktoren betrafen. Wenn ich ihn vorsichtig darauf aufmerksam machte, sagte er, das brauche meine Sorge nicht zu sein, ich sei sein „Unterstaatssekretär". Ich half mir dann dadurch, daß ich zu den einzelnen Direktoren ging und mir ihre Ansicht sagen ließ. Dieselbe Rücksichtslosigkeit bewies er später, als sich das Blatt gewendet hatte, auch gegen mich. Als Generaldirektor fühlte er sich völlig absolut und gerierte sich danach. Seine Beamten hatten seiner Ansicht nach nur seine Befehle auszuführen. Ebenso absolut fühlte er sich auch seinen Vorgesetzten gegenüber. Wurde ihm endlich, nach monatelangem Kampf, vom Protektor oder vom Minister ein Befehl erteilt, so ließ er sich ruhig wieder und wieder mahnen und selbst in hohe Strafe nehmen, weil er wußte, daß sein hoher Herr sie ihm schließlich erließ. Zu alledem fehlte Graf Usedom doch gerade die Eigenschaft, die sonst tyrannische Naturen besitzen: es mangelte ihm jede Stetigkeit und wirkliche Energie. Sogar die eigenen Pläne ließ er fallen, wenn sich der Ausführung Schwierigkeiten in den Weg stellten, und von Dingen, die ihm heute notwendig und dringend erschienen, wollte er oft schon nach wenigen Tagen nichts mehr wissen. Er ließ alles liegen, teils aus Bequemlichkeit, teils aus Gleichgültigkeit. Und wenn man ihn erinnerte, so war er empört und mochte überhaupt nichts mehr von der Sache hören.

Die Schwierigkeiten, die sich einer gedeihlichen Förderung der Sammlungen unter einem solchen Vorgesetzten entgegenstellten, wurden etwas gemildert durch die Unterstützung, die wir bei unserem höheren Vorgesetzten fanden. Der Kronprinz-Protektor hat sich uns gegenüber stets als warmer und energischer Förderer unserer Pläne erwiesen, hat durchaus loyal seine Ansichten und Vorlieben hinter dem Gutachten der Di-

rektoren, die ihm als die einzig maßgebenden Sachverständigen galten, zurückgestellt und hat ihre Vorschläge trotz aller Schwierigkeiten und der oft beleidigenden Rücksichtslosigkeiten des Grafen Usedom ohne Zögern und konsequent durchzusetzen gesucht. An ihm hat es nie gelegen, wenn die eine oder die andere Reform, ein Plan oder ein wichtiger Ankauf nicht gelang. Er ist in allen Instanzen dafür eingetreten und hat sich dabei durch nichts abschrecken lassen. Dies war um so mehr anzuerkennen, als der Kronprinz keineswegs, wie man annahm, auf seinen Wunsch zum Protektor der Kgl. Museen ernannt worden war, wenn wenigstens — woran ich nicht zweifeln möchte — eine gelegentliche Mitteilung von Graf Usedom richtig ist. Er erzählte, daß der Kaiser im Winter 1871/72 den Schloßhauptmann von Dachröden, gleichfalls einen Vertrauten aus dem Kreise Friedrich Wilhelms IV. und der Kaiserin Augusta, auf dringende Empfehlung des Ministers von Mühler zum Generaldirektor der Museen bestimmt habe. Als dann aber die Ernennung dieses Herrn von allen Seiten beanstandet wurde, habe der Kaiser erklärt, er wolle mit den Kunstsachen sich jetzt nicht mehr plagen, das solle sein Sohn übernehmen, den er aus diesem Grunde zum Protektor ernannte. Der Kronprinz sei durch diese Ernennung vollständig überrascht gewesen und zwar keineswegs in angenehmer Weise, da er sie wohl als eine Kaltstellung auf politischem Gebiete, auf dem er sich selbständig mit zu betätigen hoffte, betrachtete. Sobald er aber die Aufgabe in die Hände bekam, hat er sie mit aller Liebe und Energie durchzuführen gesucht.

Der unfreiwillige Urheber, Baron von Dachröden, war übrigens damit für die Museen noch nicht abgetan. Als nach sieben langen Jahren Graf Usedom endlich seinen Abschied erhielt, glaubte er seine Zeit wieder gekommen. Ich begegnete ihm damals zufällig im Tiergarten, er war in die Lektüre von langen, schmalen Zetteln vertieft, die er in der Hand hielt. Als er mich sah, suchte er sie vergeblich fortzustecken, sagte dann aber zu mir: „Sie raten

nicht, womit ich eben beschäftigt war? Ich habe mir die Lebensdaten der größten Künstler aufgeschrieben, die ich gerade auswendig lerne. Ich möchte mich doch auf jede Weise auf das Amt des Generaldirektors vorbereiten, das ich — wie Sie wissen werden — demnächst übernehmen soll." Zum Glück war er aber der einzige, der davon wußte!

Wirkliche Unterstützung in unseren Plänen fanden wir zu dieser schwierigen Zeit auch im Ministerium. Minister Falk widmete sich zwar höheren Zwecken und stand zudem der Kunst ganz fern, doch hatte er die Empfindung, daß ihre Pflege eine der großen Aufgaben des Staates sei, und war der Mann, um die Durchführung dieser Aufgabe energisch in Angriff zu nehmen. Aber den Ausschlag in unserer Sache gab sein Vortragender Rat für Kunst. Freilich, Eggers konnte nicht mehr mittun. Ich war eben erst in mein Amt eingetreten, als er nicht unbedenklich erkrankte. Ich ging täglich zu ihm, erledigte, auf seinen Wunsch, seine dringendsten Arbeiten und suchte ihn über seine trüben Gedanken hinwegzubringen. Leider waren sie nur zu berechtigt. Als ich eines Morgens vom Begräbnis eines anderen alten Gönners, des Malers Eduard Magnus, zu ihm eilte, kam ich gerade noch rechtzeitig, um ihm die Augen zuzudrücken. Eggers war das Opfer seines Amtes geworden. Eine sensitive Träumer- und Dichternatur, voll Begeisterung für die Kunst und sein Lehramt, war ihm jede bureaukratische Tätigkeit zuwider. Die Erledigung einer Fülle von Formalitäten, die täglich an ihn herantraten und ihm meist fernstanden, lag wie ein Alp auf ihm. Stundenlang konnte er vor dem einfachsten Aktenstück sitzen, ohne sich auch nur zu entschließen, die Feder anzusetzen. Der Kummer darüber, daß er sich zu der Annahme eines Amtes hatte bereden lassen, dem er nicht gewachsen war und die Sorge, wie er mit Anstand wieder davon loskommen könne, bewirkten, daß seine Krankheit ein so rasches, verhängnisvolles Ende nahm.

War schon Eggers' Ernennung ein Notbehelf gewesen, so geriet man jetzt wegen seines Nachfolgers doppelt in Verlegen-

heit. Freilich erschien Wilhelm Lübke auf der Bildfläche, als Eggers kaum beigesetzt war, aber der Minister dachte nicht an ihn, da er seinen Charakter und seine geschäftige Oberflächlichkeit fürchtete. Albert von Zahn, der die gleiche Stellung in Dresden einnahm, wurde ihm vorgeschlagen und kam nach längeren Unterhandlungen im Oktober auf Falks Wunsch nach Berlin. Dabei besuchte er mich und erzählte mir, daß ihm der Minister den Posten des Vortragenden Rates für Kunst angeboten habe, sprach mir aber gleich seine großen Bedenken gegen die Übernahme des Amtes aus. Er fühle sich der Arbeitslast und den Kämpfen, die eine solche Stellung in Preußen mit sich bringe, nicht gewachsen, da sie ihm schon in Dresden das Leben nur allzu sauer machten. Ich kannte diese Kämpfe, hatte ihm darin sogar beistehen müssen und wußte, daß Zahn, eine weiche, fast ängstliche Natur, nicht der Mann war, erfolgreich Frieden zu stiften oder energisch durchzugreifen.

Am Dresdener Museum lagen die drei Hauptdirektoren: Julius Hübner von der Galerie, Gruner vom Kupferstichkabinett und Hettner von der Antikensammlung, in ununterbrochener, bald heimlicher bald offener Fehde. Zahn tat sein Möglichstes, um die Zustände zu bessern. Die Holbein-Ausstellung veranstaltete er vor allem, um Hübner zur Überzeugung zu bringen, daß das Darmstädter Exemplar der Meyerschen Madonna das Original, das Dresdener nur eine alte Kopie sei. Gleichzeitig veranlaßte er mich, während ich zum Besuch der Ausstellung in Dresden war, in seiner Zeitschrift eine Kritik der Benennungen im Hübnerschen Katalog zu veröffentlichen. Beides hatte nur den Erfolg, daß Hübner, dem wirkliche kunsthistorische Kenntnisse und feineres Verständnis für alte Kunst abgingen, sich in seine vorgefaßten Ansichten um so mehr verbohrte. Noch weniger glücklich war er in seinem Einschreiten gegen Professor Gruner. Diesem hatte man seinerzeit auf Wunsch des Prinzgemahls von England gestattet, die Direktion der Arundel Society zu übernehmen und sich zu dem Zwecke jährlich längere Zeit in London auf-

zuhalten. Dadurch wurde seine Hauptkraft mit der Zeit dem Dienst in Dresden entzogen. Da schon seit Jahren Klage darüber geführt worden war, daß eine Reihe von inventarisierten Radierungen und Stichen in der Sammlung fehlten, entschloß sich Zahn, ohne Gruner vorher zur Rede zu stellen, in seiner Abwesenheit danach zu recherchieren. Das Fehlen der Stiche wurde in der Tat festgestellt. Man erbrach nun den verschlossenen Arbeitstisch des Direktors und siehe da, die vermißten Blätter fanden sich darin. Es waren lauter obszöne oder dem Sinne des Herrn Gruner anstößig erscheinende Blätter, die er deshalb aus den Mappen und Bänden herausgenommen hatte!

Kurz, der Charakter und die Art von Zahn ließen mir es sehr unwahrscheinlich erscheinen, daß er einem Manne wie Graf Usedom gegenüber, zumal bei dessen Stellung am Hofe, und da er von verschiedenen seiner Beamten energisch unterstützt wurde, gewachsen sein würde. Auch standen ihm in der Reform der Akademie und der Wahl neuer Lehrer Kämpfe und Schwierigkeiten aller Art bevor. So sehr ich ihn daher sachlich durch seine Kenntnisse, seinen Fleiß und Ernst wie durch seine vornehme Gesinnung für die Stellung geeignet hielt, riet ich ihm doch entschieden zur Absage, zumal ich sah, daß er selbst vor den Schwierigkeiten und Kämpfen zurückschreckte. Er antwortete dann gleich von Dresden aus mit einer entschiedenen Ablehnung. Daß ich seine Unentschlossenheit und Ängstlichkeit richtig eingeschätzt hatte, ja, daß diese Eigenschaften vollständig krankhaft waren, erwies sich bald darauf an dem traurigen Ende des trefflichen Mannes. Er verlobte sich damals mit einer Kusine, die er bei unserem gemeinsamen Aufenthalt in Petersburg kennengelernt hatte. Die Hochzeit war bereits vorbereitet, als uns die furchtbare Nachricht überraschte, daß er sich aus Skrupeln, ob er für das wesentlich jüngere, lebenslustige Mädchen der richtige Gatte sein würde, das Leben genommen hatte.

Nach Zahns Ablehnung zogen sich die Verhandlungen über einen Nachfolger von Eggers noch einige Monate in die Länge.

Nachdem wir gegen das Frühjahr aus Italien zurückgekehrt waren, fanden wir den Posten wieder besetzt, und zwar durch einen jungen Archäologen, den Hallenser Professor Richard Schoene, einen Freund Zahns, der von diesem wie von Meyer und den Archäologen, namentlich auch von Conze, warm empfohlen war.

ERSTE ARBEITSPLÄNE

Als ich nach meiner Rückkehr von der nordischen Reise in Berlin alles Nähere über meine zukünftige Stellung verabredet hatte und der Antrag auf meine Anstellung an den Protektor nach Reichenhall, wo der Kronprinz zur Kur sich aufhielt, abgeschickt war, ging ich bis zur Zustellung meiner Anstellungsurkunde zu meinen Eltern nach Braunschweig. Von hier aus teilte ich ein kurzes Promemoria an Graf Usedom mit, was meiner Ansicht nach für die Abteilungen, deren Fürsorge mir allein oder mir mit übertragen werden sollten, in nächster Zeit schon geschehen könne. Ich machte darin auf mehrere mir als käuflich bekannte Sammlungen: die Sammlung Wilke in Halle, Rost in Dessau, Mestern in Hamburg, Graf Schönborn in Pommersfelden, Nahl in Kassel, in denen mir einige Bilder brauchbar erschienen, auf die Rubenssche Skizze der Eroberung von Tunis durch Karl V. in Petersburg und anderes aufmerksam. Dann schlug ich die Erweiterung der italienischen Schule durch Ankäufe hervorragender Gemälde der Meister der Renaissance, namentlich in Italien, und der holländischen Schule durch Vermehrung der Werke von Frans Hals, Rembrandt und der Kleinmeister vor. Endlich bat ich den Versuch zu machen, ob die Erlaubnis zu einer Auswahl der besten Gemälde der französischen Schule und einiger vlämischer Bilder aus dem reichen Vorrat der Schlösser, die bei Bildung der Galerie wegen mangelnden Verständnisses für diese Meister verschmäht worden war, zu erlangen sei.

Der Kronprinz ging auf die meisten Vorschläge, namentlich die letzteren, lebhaft ein. Nur meinte er, Meister wie Frans Hals seien doch wohl zu untergeordnet, um berücksichtigt zu wer-

den. Graf Usedom beauftragte mich dann, mit den Besitzern der von mir namhaft gemachten Sammlungen zu unterhandeln, die er durchaus gleich als Ganzes erworben wissen wollte. Bei eingehender Besichtigung fand sich jedoch, daß nur wenige Gemälde brauchbar waren. Die Ankäufe der Bilder aus der Mesternschen Sammlung kamen erst nach zwei Jahren zustande, auf die Rostsche Sammlung wie auf die Bilder in Pommersfelden, den Rest von dem, was in Paris 1867 nicht verkauft worden war, verzichteten wir, da sie uns nicht vollwertig erschienen. Von den beiden trefflichen Altären des H. Baldung, den frühsten bekannten Werken des Meisters, die er für die Stadtkirche in Halle gemalt hatte, erwarben wir vom damaligen Besitzer, Stadtrat Wilke in Halle, leider nur das eine Triptychon, die Anbetung der Könige, für 2000 Taler, während das zweite mit dem Martyrium des heiligen Sebastian auf meine Empfehlung von Friedrich Lippmann für seine Sammlung erworben wurde. In der Sammlung Nahl in Kassel, die uns Dr. Eisenmann warm empfohlen hatte, fanden wir nur eine größere Landschaft mit Jägern wünschenswert, die als A. Cuyp galt; sie wurde für 3000 Taler erworben. Damit wäre das Bild auch heute noch überzahlt, da es nicht von Cuyp, sondern nur von Ludolf de Jonge herrührte.

In der Anschaffung von Bildern unter Cuyps Namen war die Galerie überhaupt nie glücklich; ausgenommen mehrere charakteristische frühe kleine Landschaften in der Art von J. van Goyen, besitzen wir heute erst ein echtes Bild von Albert Cuyp, ein kürzlich der Galerie geschenktes großes Stilleben von erlegtem Federwild. Eine kleine Landschaft mit Kühen (jetzt im Provinzialmuseum zu Bonn), die Meyer 1887 von St. Bourgeois kaufte, ist eine moderne Imitation, und selbst die feine kleine Flußlandschaft mit Kühen, die nebst anderen völlig irrtümlich dem Meister zugeschriebenen Gemälden mit der Sammlung Suermondt erworben wurde, scheint mir nur eine Kopie von J. oder A. van Stry nach dem größeren trefflichen Bilde im Boymans Museum zu Rotterdam. Um Cuyp kennenzulernen, sind die ihm zugeschriebenen Bilder in den Galerien

des Kontinents, wenn auch der Louvre, die Eremitage, die Sammlung Czernin, die Galerie in Budapest, einige treffliche Werke enthalten, viel zu spärlich, zu gering und zweifelhaft. Nur in England kann man ihn wirklich studieren: in der National Gallery, in der Wallace Collection, in Dulwich und Bridgewater Gallery, im Dorchester House usf. Daß aber selbst in England manche Kopien und Imitationen unter Cuyps Namen gehen, bewies die Cuyp-Ausstellung in der Winter Exhibition 1906, in der kaum die Hälfte der ausgestellten Bilder aus englischem Privatbesitz echt waren.

BESICHTIGUNG DER KGL. SCHLÖSSER MIT DEM KRONPRINZEN

Mitte September war der Kronprinz nach Berlin zurückgekommen. Da inzwischen auch Meyers Ernennung zum Galeriedirektor erfolgt war, forderte uns der Protektor auf, die Kgl. Schlösser mit ihm zu besuchen, um die Gemälde behufs einer eventuellen Auswahl für die Museen durchzusehen. Der Kronprinz, der seine Schlösser und ihre Kunstschätze ausgezeichnet kannte, machte den Führer und war dabei unermüdlich. Am Morgen sahen wir Sanssouci, am Nachmittag das Neue Palais und das Stadtschloß, jeden Raum bis auf den Boden hinauf. Im Neuen Palais, wo das kronprinzliche Paar seine Sommerresidenz hatte, schloß sich uns auch die Frau Kronprinzessin eine Zeitlang an. Sie meinte, in den Schlössern sei für unsere Galerie nicht viel zu holen. Die Rubens und van Dyck wären ja alle falsch, und die französischen Bilder hätte man vor dem Kriege in Paris verkaufen sollen; die könnten ja gar nicht als Kunstwerke gelten. Von dieser Abneigung gegen die Rokoko-Kunst, die die hohe Frau stets beibehalten hat, konnte unsere Galerie bald darauf Nutzen ziehen. Die kronprinzlichen Herrschaften hatten 1873 Augsburg besucht und beim Absuchen der kleinen Antiquitätenläden hatte einer der Kammerherren ein Bild von Greuze entdeckt, das er um 10 Taler für die Kronprinzessin erwarb. Diese war wenig erbaut darüber und schickte uns das Bild als Geschenk für die Galerie. Wir ließen

es restaurieren, von den Übermalungen befreien und taten es in einen reizenden gleichzeitigen alten Rahmen, der sich im Magazin befand. In dieser neuen Herrichtung zeigte ich das Bild der Frau Kronprinzessin bei einem späteren Besuche in der Galerie. Sie wollte es erst nicht glauben, daß es dasselbe Bild sei und war schließlich sehr ärgerlich, daß sie es nicht behalten habe. Hätte sie ahnen können, daß es echt und so hübsch sei, so hätte sie es wahrhaftig selbst behalten.

An einem zweiten Tage setzten wir die Durchsicht der Bilder im Berliner Schloß fort, wieder unter Beteiligung des Kronprinzen, der uns jeden Raum zugänglich machte. Auf Grund dieser und einiger weiterer Besichtigungen der Schlösser, die ich allein ausführte, verfaßte ich auf Wunsch des Kronprinzen ein Verzeichnis aller besseren Bilder älterer Meister in den Schlössern von Berlin und Potsdam und dann, für unseren Zweck, ein Verzeichnis der etwa sechzig Gemälde, die mir als Leihgabe für unsere Galerie als besonders wünschenswert erschienen. Der Kronprinz hatte inzwischen mit dem Kaiser deswegen gesprochen und bei ihm das größte Entgegenkommen für unsere Wünsche gefunden. Als ich im Oktober, kurz vor unserer Abreise nach Italien, mein Promemoria an den Generaldirektor zur Weiterbeförderung einreichte, durften wir daher auf die allerhöchste Zustimmung rechnen. Allein wir hatten die Rechnung ohne Graf Usedom gemacht! Durch die günstige Äußerung Sr. Majestät übermütig gemacht, reichte dieser, obgleich ich in meinem Schreiben ausdrücklich betont hatte, daß nur eine beschränkte, genau bezeichnete Auswahl aus den Bildern der Kgl. Schlösser für unsere Galerie geeignet wäre, und daß die zweite nahezu vollständige Liste von vielen hundert Bildern nur zum Gebrauch für S. K. u. K. Hoheit den Kronprinzen berechnet sei, doch diese letztere Liste ein, die er seinem Antrag an den Kaiser zugrunde legte. Der Hofmarschall, dem dieses Schriftstück zur Begutachtung vorgelegt wurde, hatte daher leichtes Spiel, S. Majestät zu überzeugen, daß dadurch die Schlösser ihres notwendigen Bilderschmuckes beraubt werden würden, ja daß z. B. im Stadtschloß zu Pots-

dam, wo die Bilder mit den Wandeinrahmungen verbunden seien, die Innendekoration dieses Schlosses Friedrichs d. Gr. geradezu zerstört werden würde. Wir wurden daher, wie uns Graf Usedom nach einiger Zeit nach Italien ohne ein Wort des Bedauerns mitteilte, einfach ablehnend beschieden. Später in der kurzen Regierungszeit Kaiser Friedrichs darauf zurückzukommen, verhinderte die schwere Krankheit des Monarchen.

ERSTE REISE FÜR DIE MUSEEN
AUFENTHALT IN ITALIEN (1872/73)
ZWECK DER REISE UND IHRE VORBEREITUNG

Meine Reise nach Italien, zusammen mit Julius Meyer, wurde um eines doppelten Zweckes willen geplant: einmal damit ich für die von Graf Usedom in Aussicht genommene Sammlung von Abgüssen nach den Meisterwerken der italienischen Plastik des Mittelalters und der Renaissance durch Auswahl der Bildwerke, Verhandlung mit der italienischen Regierung und den Behörden der Museen, Kirchen usw., in denen sich die Stücke befanden, durch Auswahl und Kontrakte mit den Formern alle Vorbereitungen träfe; sodann und vor allem, damit wir uns nach hervorragenden Gemälden italienischer Künstler, namentlich der Renaissance umsähen, die im Handel oder sonst käuflich wären. Beide Aufgaben hatten wir uns leichter gedacht, als sie waren.

Die Abformung der Skulpturen in den Museen freilich machte keinerlei Schwierigkeiten. Da hier einzelne Stücke schon wiederholt und seit längerer Zeit abgeformt waren, gaben die Vorstände unschwer die Erlaubnis, wenn nur die Former gewählt wurden, die regelmäßig die Abformungen in den betreffenden Museen gemacht hatten. Ja, man war diesen gegenüber nur zu entgegenkommend. Niemand beaufsichtigte damals ihre Arbeiten oder die spätere Reinigung der abgeformten Skulpturen, so daß z. B. im Bargello noch heute einzelne der Marmorbildwerke ihre Ölflecke vom Abformen haben. Von den Bronzen verloren einzelne, wie namentlich der David von Verrocchio, ihre schöne alte Patina, haben sie aber

mit der Zeit langsam wiedergewonnen. Verschiedene Marmorskulpturen dagegen haben durch Ölen und Waschen mit Spiritus ihren warmen Ton leider für immer eingebüßt. Wie rücksichtslos in alter Zeit beim Formen verfahren wurde, das hat namentlich die Paradiesespforte Ghibertis erfahren müssen. Sie wurde in den fünfziger Jahren für das South Kensington Museum abgeformt. Da unerwartet ein längerer Frost eintrat, mußten die Arbeiten eine Zeitlang eingestellt und die Formstücke darauf gelassen werden. Als diese bei wärmerem Wetter endlich abgenommen werden konnten, hatte sich das Gold der Bronze an den Formstücken festgesetzt und wurde mit ihnen abgerissen. Konnte also in den Museen die Erlaubnis zur Abformung unschwer erlangt werden, so war dies bei den anderen Bildwerken, zumal an den Außenseiten der Kirchen um so schwieriger. Gemeinden und Kirchen pflegten die Zustimmung gerade weil die Regierung sie gegeben hatte, zu verweigern. Ganz sicher erfolgte eine Ablehnung, wenn der Former nicht am Orte lebte. Erst allmählich lernte ich diese Schwierigkeiten überwinden, und zwar auf die allereinfachste Weise: ich überließ es den Formern, sich die Erlaubnis zu verschaffen; sie wußten die Mittel und Wege dazu regelmäßig unschwer zu finden. Doch auf dieser ersten Reise galt es zunächst nur Informationen einzuholen, die Hauptaufgabe war die Anschaffung einzelner Werke klassischer italienischer Maler und die Vorbereitung späterer Erwerbungen, wofür ein Kredit bis zu 100 000 Talern gewährt war.

Auf mancherlei Schwierigkeiten, die sich gerade dieser Aufgabe entgegenstellen würden, waren wir vorbereitet. Die Akten über Waagens Italienfahrt in dem Jahre 1841/42 erzählten zur Genüge von seinen großen Plänen und den schließlichen Mißerfolgen, abgesehen von den fast kostenlosen Ankäufen plastischer Renaissancewerke, die nicht vorgesehen waren. Die Denkschrift, die Waagen gleich nach der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. für diesen ausgearbeitet hatte, beweist, daß er über hervorragende Gemälde in italienischem Privatbesitz und zum Teil auch in Kirchen, deren gelegentliche Er-

werbung als aussichtsvoll galt, gut unterrichtet war. Aber die Wege und Mittel, dazu zu gelangen, schien er meist nicht recht zu wählen, vor allem fehlte es ihm an Ausdauer, nach dem ersten Mißerfolge diese großen Ziele weiter im Auge zu behalten. Er ließ sich's dann mit der Erwerbung mittelguter oder geringer Gemälde genügen, die im Programm ausgeschlossen waren, und gerade infolge dieser Erwerbungen wurde ihm die Verfolgung der ursprünglichen Pläne später nicht mehr gestattet. Sie sind wenige Jahre darauf von der Londoner National Gallery aufgenommen und in glänzender Weise durchgeführt worden, mit nicht einmal erheblich größeren Mitteln, aber sehr viel geschickter und stetiger, freilich begünstigt durch die schwere Geldverlegenheit in Italien vor und nach dem Kriegsjahr 1859.

Der Mann, dem die Londoner Galerie diesen Erfolg verdankt, war ein Deutscher, Otto Mündler, der damals als Kunsthändler in Paris lebte und wiederholt erfolgreiche Erwerbungen in Italien gemacht hatte. Er hatte mehr als einmal in Berlin angeklopft, aber vergeblich. Da er zum Teil dieselben Bilder in Aussicht stellte, die Waagen hatte kaufen sollen, traute man ihm nicht. Auch waren hier inzwischen andere Pläne, namentlich der unglückliche Ausbau der Gipssammlung, dem alle Angebote geopfert wurden, in den Vordergrund getreten. Ist doch damals die herrliche Woodburnsche Sammlung von Zeichnungen Raphaels und Michelangelos, die heute den Anziehungspunkt des Oxforder Museums bildet, um 10 000 £ abgelehnt worden, weil man diese Summe gerade für die Abformung und den Transport der Abgüsse der Rossebändiger vom Quirinal nötig zu haben glaubte! Erst als in Berlin gar keine Aussicht war, wandte sich Mündler nach London, wo Eastlake auf seine Vorschläge einging. Seit etwa 1857 hat Mündler alljährlich Italien monatelang für die Londoner Galerie durchreist, und was er an hervorragenden Bildern käuflich fand und aushandelte, das prüfte und erwarb Eastlake, der alljährlich auf wenige Wochen zum Abschluß der Ankäufe nach Italien hinüberging. Diese Ankäufe bildeten den

Grund der ganz einzigen Sammlung von Meisterwerken der italienischen Schule, welche die National Gallery heute besitzt.

Über die Zeit seiner Tätigkeit als Kommissar der Londoner Galerie hatte Mündler in seinen Notizbüchern, die Meyer mit seiner Bibliothek erwarb, wertvolle Auskunft gegeben. Von diesen Aufzeichnungen wie von Waagens Erfahrungen hofften wir auf unserer Reise, die für die Wintermonate und das Frühjahr vorgesehen war, Nutzen zu ziehen. Aber die Verhältnisse hatten sich in den wenigen Jahren wesentlich geändert. Die deutschen Freunde, wie die Brüder Frizzoni und Giovanni Morelli in Bergamo, die Waagen noch mit ihren Ratschlägen zur Seite standen, waren inzwischen für die Engländer gewonnen oder zu begeisterten Italienern geworden. Die tüchtigen Händler von damals waren alt geworden oder lebten nicht mehr. Vor allem aber hatte der Krieg 1870 in vieler Beziehung neue Bedingungen geschaffen: war doch der Kunsthandel so gut wie eingeschlafen, es gab damals weder ernsthafte Käufer noch Verkäufer oder Unterhändler. So fanden wir eine ganz neue Situation vor, in die wir uns erst einleben mußten. Dabei ging es nicht ohne mancherlei Irrungen ab, die zum Teil auch mit unserer damals noch recht mäßigen Erfahrung im Kunsthandel zusammenhingen.

VERGEBLICHE BEMÜHUNGEN IN VENEDIG UND MAILAND

Wir betraten Italien von Venedig aus. Ich hatte vorher auf dem Wege von Berlin auf Verlangen des Grafen Usedom noch einen Ausflug nach Belgien gemacht, um in einem Kloster bei Tongerloo eine „Originalwiederholung" des Abendmahls von Leonardo anzusehen, die sich, wie ich erwartete, als geringe Kopie herausstellte. Die Sammlung Beissel, die ich unterwegs in Aachen besichtigte, wollte der hochbejahrte Besitzer nicht verkaufen.

In Venedig kamen wir am 23. Oktober an und machten hier fast für einen Monat Station. Als erster Bilderhändler galt auch damals noch A. della Rovere, der jahrelang der Unter-

händler der National Gallery gewesen war. Unter seinem Bildervorrat war nichts, was uns für die Galerie hätte reizen können; doch erinnere ich mich noch, daß mir vier zusammengehörige kleinere Hochbilder mit Veduten von Venedig von dem mir damals noch fast unbekannten Francesco Guardi durch ihre malerischen Reize auffielen. Sie sollten im ganzen 350 francs kosten, erschienen aber Meyer nicht museumswürdig. Die Privatsammlungen und einzelnen Bilder in Privatbesitz, die uns dieser Händler zeigte, waren die seit Jahren ausgekauften oder angebotenen, die nichts für unsere Galerie Wünschenswertes enthielten.

Ein zweiter Venezianer, den uns P. von Semenow warm empfohlen hatte, war der Direktor der Akademiesammlung, Comm. Niccolò Barozzi. Er erklärte sich bereit, uns hervorragende käufliche Bilder nachzuweisen; er kenne eine Anzahl Altargemälde in Kirchen der terra ferma, die durch ihre Not und Reparaturbedürftigkeit zum Verkauf gezwungen seien. Auf seine Veranlassung machten wir mehrere tagelange Ausfahrten, die uns bis ins Friaul, über Conegliano und Pordenone nach Cividale, Udine, San Daniele und Osoppo, und über Treviso und Castel Franco bis Bassano führten, Reisen, die bei strömendem Regen und empfindlicher Kälte in ganz überschwemmten Gegenden sehr unerfreulich waren. Doch schienen die Aussichten auf Erwerbungen lohnend zu sein. Die große Tafel von Palma Vecchio in Zerman, sowie ein paar Altarbilder von Pellegrino und Pordenone in Cividale und Pordenone, auf die uns Barozzi aufmerksam machte, wurden von den Geistlichen der Kirche als käuflich bezeichnet, und allgemein wurde die Zustimmung der obersten geistlichen Behörde wie der Regierung als zweifellos in Aussicht gestellt, da die Bedürftigkeit der Gemeinde notorisch sei. Barozzi knüpfte daher alsbald Unterhandlungen an, die sich mehr und mehr in die Länge zogen und nach Monaten schließlich nur das Resultat hatten, daß unser Unterhändler — nicht ohne Grund, da er italienischer Beamter und sogar Inspektor der Kunstwerke in der Provinz Venedig war, — in Untersuchung gezogen wurde,

und daß wir selbst von der italienischen Regierung während der ganzen Reise überwacht wurden. Ähnlich verliefen die Verhandlungen wegen des prächtigen Altarbildes der Taufe Christi von Giovanni Bellini in Santa Corona zu Vicenza, das uns Rovere als käuflich bezeichnet hatte. Die kleine Madonna Mantegnas im Besitz des Grafen Folco, deren Ankauf uns damals nicht glückte, ist ein Menschenalter später mit der Sammlung James Simon doch noch in die Galerie gelangt. Auch ein Ausflug nach Bologna, Ferrara und Montagnana war schließlich ohne Erfolg für unsere Zwecke.

Ende November siedelten wir nach Mailand über, wo wir in dem Antiquar Giuseppe Baslini, dem eigentlichen Schöpfer der Sammlung Poldi-Pezzoli und langjährigen Agenten der National Gallery, einen Mann kennenlernten, der für unsere Zwecke von großem Nutzen hätte werden können. Baslini, als junger Bursche Stallknecht bei den Visconti, der nur seinen Namen schreiben konnte, war ein Mann von merkwürdig künstlerischem Instinkt, von größter Rührigkeit, zugleich ein ausgezeichneter Käufer und Verkäufer. In seiner eigentümlichen Mischung von derber Offenheit mit schlauer Verschlagenheit war ihm ein neuer kaufkräftiger Sammler, wie er sich im Berliner Museum zu bieten schien, ein erwünschter Konkurrent der National Gallery, in der er bis dahin fast den einzigen Käufer für teurere Gemälde gehabt hatte. Er selbst hatte freilich gerade nichts Galeriewürdiges auf Lager — als solches konnte auch ein kleines Madonnenbild der Werkstatt Boltraffios, mehrfach wiederholt, das Meyer um 3000 francs von ihm kaufte, um ihn zu ermuntern, nicht gelten —, aber er zeigte uns alle Privatsammlungen in Mailand: die Galerien Trivulzi, Borromeo, Scotti usw. und später in Genua (u. a. die Sammlung Mylius) und ließ uns andeutungsweise wissen, daß dieser oder jener unter den Besitzern über kurz oder lang würde verkaufen müssen. Er hat uns in der Tat zu rechter Zeit auf die sich bietenden Gelegenheiten aufmerksam gemacht. Daß sie von Berlin aus versäumt wurden, ist wahrlich nicht seine Schuld!

Nähere Fühlung als mit den Händlern suchte Meyer auch hier mit den Sammlern, den marchands amateurs. Nach den nahen Beziehungen von Waagen und Mündler zu den beiden Brüdern Frizzoni und zu Morelli in Bergamo glaubten wir von dieser Seite der besten Aufnahme sicher zu sein, zumal ich mit dem jungen Gustav Frizzoni zusammen bei Waagen Kunstgeschichte gehört und seither freundschaftliche Beziehungen aufrecht erhalten hatte. Aber wie dieser sich als zurückhaltend erwies, so ließ uns Morelli bald merken, daß er mit uns überhaupt keinen näheren Verkehr wünsche. Das Verhältnis zu der National Gallery und zu einigen englischen Privatsammlern, namentlich zu Sir Henry Layard, dem er eine Anzahl hervorragender Gemälde aus Italien vermittelt hatte, wurde von ihm auch damals noch aufrecht erhalten, und daneben war die Sorge für die Sammlungen in Mailand und Bergamo wie für die eigene Sammlung mehr und mehr in den Vordergrund getreten. Letztere hat Morelli schließlich der Galerie seiner Heimat Bergamo vermacht, ein Beispiel, das sein Schüler und Freund, Dr. G. Frizzoni, hoffentlich nachahmen wird.

ERSTE ERFOLGE IN FLORENZ

In Florenz, wo wir kurz vor Weihnachten ankamen und einen Monat blieben, hatten wir den ersten Erfolg dieser Reise. Der alte Liphart empfing uns gleich mit der Mitteilung, daß allerlei Wertvolles für uns im Kunsthandel zu haben sei, günstigerweise lauter Bilder im Privatbesitz oder bei Händlern. Das Hauptstück, das imposante Gemälde der „Schule des Pan“ von Signorelli, war schon fast ein Jahrzehnt früher von einem Marchese Stufa in seinem Hause, einer alten Mediceervilla, bei einem Umbau unter dem Plafond entdeckt worden. Schon damals hatte man von verschiedenen Seiten die Erwerbung des Bildes versucht, aber der Eigentümer war zu keiner Forderung zu bewegen. Dann hatten die Jahre 1866 und 1870/71 das Interesse an der Kunst und dem Kunsthandel in Italien völlig zurückgedrängt, zugleich aber den Besitzer in seinen Vermö-

gensverhältnissen zurückgebracht. Einige Zeit, ehe wir nach Florenz kamen, war er zu der schönen Gattin eines Amerikaners Roß, der sich in Florenz angesiedelt hatte, in nahe Beziehungen getreten, und da er mit dem Gelde des Gatten seine Schulden zu decken suchte, hatte er diesem einen Anteil an dem Bilde gegeben. Der Restaurator des Bildes, Antiquar Tricca, führte für uns die Unterhandlungen. Die erste Forderung von 200 000 francs wußte er anfangs auf 160 000 francs und schließlich, während wir in Rom waren, auf unser Gebot von 60 000 francs herunterzuhandeln.

Ein zweites Bild, in seiner Art von kaum geringerem Wert, wurde uns gleichzeitig vom Maler B. angeboten, der es für den bekannten Florentiner Porträtmaler Gordigiani, dessen Tochter später Robert v. Mendelssohn heiratete, einen eifrigen Sammler von vielem Geschmack, zu verkaufen hatte: das Porträt des sogenannten Generals Borro in ganzer Figur, für dessen Autor bis heute ein Name mit einiger Wahrscheinlichkeit nicht gefunden ist. Liphart, der sich lebhaft dafür begeisterte, wollte einen Ribera darin sehen (nach den wenigen Porträts dieses Meisters wie nach seiner Malweise sicher eine irrige Annahme). Sein Sohn Ernst, der damals für Graf Schack die Hauptwerke des Velazquez in Madrid kopierte, entschied sich für Velazquez. Daß wir dem Kinde keinen Namen geben konnten und doch rieten, den damals nicht unansehnlichen Preis von 27 000 francs, zu dem wir das Bild schließlich bekamen, dafür auszugeben, machte uns die Durchführung in Berlin nicht leicht.

Überhaupt begann jetzt, wo sich hervorragende Erwerbungen zu sehr annehmbaren Preisen boten, die Schwierigkeit, die Zustimmung des Grafen Usedom dafür zu erhalten. So lange wir nur Aussichten eröffneten, wie von Venedig aus, war er zufrieden, ließ uns Berichte über Berichte schreiben, die ihm gar nicht ausführlich genug sein konnten. Wo er vor eine Entscheidung gestellt wurde, versagte er vollständig. Er verlangte die Zusendung der Bilder oder mindestens „die Pausen der Köpfe", behauptete, die Kommission

sei für die Ankäufe nicht zu haben, erklärte die Besitzer für Gauner, die man als solche behandeln müsse; „toujours photographier, jamais conclure", war sein Refrain, wenn wir dringend wurden. Schließlich antwortete er überhaupt nicht mehr, und die Entscheidung über fast alle Erwerbungen, die wir in Florenz und später auf dieser Reise machten, erfolgte nach monatelanger Verzögerung, auf Verlangen des vortragenden Rates Dr. Schoene durch Erlaß des Ministers, dank zugleich der energischen Unterstützung des Protektors. Zu diesen Erwerbungen in Florenz gehörten noch einige Bilder des Antiquars Riblet: die Madonna Verrocchios (damals Piero Pollaiuolo zugeschrieben), die beiden großen merkwürdigen Gebirgslandschaften von Andrea Schiavone (eine Benennung des alten Liphart, der für die Bilder besonders eingenommen war) und „Der Botaniker" von G. B. Moroni. Sie kosteten zusammen 50 000 Lire. Daneben erwarben wir aus Palazzo del Turco das wohl vom alten Hermann Tom Ring herrührende Bildnis eines Architekten, das Holbein zugeschrieben war. Eine Sammlung, um die wir uns gleichzeitig bemühten, die Galerie Torregiani, war damals noch ebenso wenig käuflich wie die Sammlung Mansi in Lucca, auf die uns der Venezianer della Rovere hinwies.

IN ROM

Des Wartens auf die Entscheidung von Berlin müde, reisten wir Ende Januar nach Rom. Im Kunsthandel war wenig los, wir erwarben nur eine große Skizze von G. B. Tiepolo zu der Decke der Gesuati in Venedig. Durch den Antiquar Domenico Corvivisieri, von dem wir das Bild kauften, wurden wir in die Galerie Sciarra geführt, die er uns als verkäuflich bezeichnete. Aber wir hatten in der Besitzerin, der Fürstin Sciarra, eine sehr eigentümliche Verkäuferin uns gegenüber. Sobald sie in Erfahrung gebracht hatte, daß die Reflektanten auf ihre Bilder die Direktoren der Berliner Galerie wären — und das war leider nie lange zu verheimlichen! — nahm sie sich vor, beim Handel mit uns wenigstens einen Teil der französischen Kriegs-

entschädigung für sich zu gewinnen. Ihre Forderungen für einzelne Bilder, nach denen wir uns erkundigten, waren so unsinnig, daß wir aus Scherz den Preis für einen mäßigen Honthorst erbaten, der etwa 1000 bis 2000 francs wert war; der letzte Preis sei 120 000 francs, wurden wir beschieden! Die Sciarraschen Bilder waren damals in zwei Abteilungen aufgestellt: der eine Teil, der in einem magazinartigen Raum im Mezzanin untergebracht war, enthielt die Bilder, die sofort verkauft werden sollten und für die ein Katalog mit den Preisen auslag. Darunter waren die köstliche „Ruhe auf der Flucht" von L. Cranach, für die 8500 francs, und ein feines altniederländisches, fälschlich als Dürer bezeichnetes Porträt eines alten Mannes, für das 2000 francs angesetzt war. Wir ließen der Fürstin sagen, daß wir diese Preise akzeptierten. Mit dem Cranach war sie einverstanden, aber vom sogenannten Dürer behauptete sie, daß der Preis im Katalog verschrieben sei; nicht 2000 sondern 20 000 francs sei der wirkliche Preis.

Leider hatte es auch mit dem Cranach seinen Haken. Nachdem wir den Kauf bereits gesichert glaubten, meldete sich bei Dr. Meyer ein Dr. Conrad Fiedler, um ihm mitzuteilen, daß er das Bild bereits einige Tage vorher von der Fürstin um 7000 francs fest gekauft habe. Meyer, der damals diesen, seinen späteren Schwiegersohn, noch nicht kannte, erklärte gleich, daß wir selbstverständlich zurückträten, während es mir im Interesse der Galerie richtig erschien, auf unserem Schein zu bestehen und Dr. Fiedler wegen Entschädigung an die Fürstin zu verweisen. Das schöne Bild haben wir schließlich dreißig Jahre später von Fiedlers Witwe, Meyers Tochter, erworben und zahlen dafür seither eine Rente, die etwas höher ist als der ganze damalige Kaufpreis! Nach wochenlangen Unterhandlungen kamen wir schließlich nur zum Kauf des „Matthäus" von Nicolaus Poussin, dem Meisterwerk des Künstlers, an dessen Erwerbung Meyer bei seiner Bewunderung der klassischen französischen Kunst besonders gelegen war. Wir hatten den damals sehr hohen Preis von 60 000 Lire dafür zu zahlen. Auf die bekannten Hauptwerke der Samm-

LUCAS CRANACH, RUHE AUF DER FLUCHT

Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 78)

lung, die unter den Namen Raphael, Tizian und Leonardo berühmt waren, hatten wir gar keine Gebote gemacht, weil sie uns ihre Namen nicht mit Recht zu tragen und durch Übermalung mehr oder weniger beschädigt zu sein schienen. Diese und sämtliche anderen Gemälde der Sammlung sind später, trotz allem Protest und den Prozessen der Regierung gegen den Fürsten Sciarra, ins Ausland gewandert. Seine Vermögenslage war damals eine so verzweifelte, daß der Verkauf der Sammlung die einzige Rettung schien. Die Fürstin nahm ein kleines pied à terre in Paris und betrieb von hier aus jahrelang den Verkauf der Gemälde, von denen zunächst der „Violinspieler" von Sebastian del Piombi und die „Irdische und himmlische Liebe" von Luini für einen sehr ansehnlichen Preis an Baron Alphonse Rothschild abgegeben wurden. Die meisten anderen Bilder mußten schließlich billig verkauft werden. Den in Burckhardts „Cicerone" etwas über Gebühr gelobten Claude Lorrain konnte ich zwanzig Jahre später vom Kunsthändler Ch. Sedelmeyer für die Straßburger Galerie, den köstlichen kleinen „Tod der Maria" in der Art des Hugo van der Goes (in der Galerie Sciarra als Schongauer viel bewundert) für unsere Sammlung erwerben und zwar etwa um den zehnten Teil von dem, was die Fürstin uns in Rom dafür abforderte.

Noch zwei andere Sammlungen wurden uns neben der Galerie Sciarra angeboten: die Sammlung des Fürsten Chigi und die des späteren Großalmoseniers Don Marcello Massarenti. Für erstere wurden 145 000 francs verlangt. Uns war besonders an dem frühen Meisterwerk Botticellis gelegen, das dreißig Jahre darauf für etwa den zwanzigfachen Preis der damaligen Forderung durch B. Berenson an Mrs. Gardner verkauft wurde. Aber der Fürst wollte nur von einem Gesamtverkaufe wissen, und machte schließlich sogar den Einwand, daß er sich erst über unsere Legitimation orientieren müsse. Da zu der Zeit für unsere Galerie noch an dem alten Grundsatz, daß auch die hervorragendsten Meister nur durch ein paar Bilder vertreten sein sollten, festgehalten wurde, so erschien Direktor Meyer der Ankauf gerade des Botticelli ein überflüssiger

Luxus; die Unterhandlungen wurden daher fallen gelassen. Die Sammlung Massarenti hat uns nicht nur damals, sondern auch später noch beschäftigt und wiederholt großen Spaß gemacht. Selten habe ich eine Sammlung von Fälschungen und Crouten mit so großen Namen beisammen gesehen, und doch hat der alte Sünder, der sie zusammengebracht hatte, sie schließlich um einen enormen Preis an den Mann gebracht. Auch verdankt ihm die Stadt Straßburg indirekt ihre reiche Sammlung alter Gemälde, wie ich zu seiner Zeit erzählen werde.

Von Rom machten wir auf zwei Tage einen Ausflug nach Neapel, wo wir beim Hotelwirt Zir ein Ecce homo von Antonello um 20 000 francs käuflich fanden, ein wirkungsvolles, fein gemaltes Bild, das sich jetzt in der Sammlung Schickler in Paris befindet. Leider wurde darauf verzichtet, da die Galerie bereits verschiedene Werke des Meisters besäße. Aus demselben Grunde schlugen wir später ein anderes Bild des Antonello aus, die kleine Kreuzigung vor reicher Landschaft, die jetzt die National Gallery besitzt.

Während unseres vierwöchigen Aufenthaltes in Rom hatte ich Gelegenheit, mich mit der Stadt und ihren Kunstschätzen, die ich zwei Jahre vorher auf meiner ersten italienischen Studienreise noch nicht gesehen hatte, vertraut zu machen. Doch war mir Florenz bereits so lieb, und ich war in der Florentiner Kunst schon so heimisch geworden, daß ich bis heute in Rom und seiner Kunst nie recht warm geworden bin. Um das Schönste von Rom, seine herrliche nähere und weitere Umgebung voll zu genießen, war mein häufiger Aufenthalt dort stets zu kurz. Die Kunst in Rom, eine Kunst aus zweiter Hand, und von fremden, in Rom nicht heimischen Künstlern, hat auf mich (von einigen Hauptwerken in der Sixtina, im Vatikan abgesehen) stets einen fremdartigen, kalten Eindruck gemacht. Es fehlte die Frische und Bodenständigkeit, das Gefühl, daß die Kunst aus dem Volke gewachsen ist, selbst in den herrlichen Werken, die den Vatikan zieren. Und der Mehrzahl der Monumente sieht man es an, daß sie flüchtige Produkte derer

sind, die sie verewigen sollten. Dazu hat in keiner Stadt sich das moderne Leben so rücksichtslos und unkünstlerisch, so lärmend und brutal in das alte, gewachsene Stadtbild eingedrängt, es verstümmelt und verdrängt wie gerade in Rom. Auch Florenz hat dadurch schwer gelitten, namentlich durch die Zerstörung des Mercato Vecchio und seiner Umgebung, aber den Gesamtcharakter der alten Stadt hat man hier doch mit dem besten Willen nicht ganz auslöschen können.

Unter den Vergnügungen, die sich aus dem alten Leben Roms ins neue hinübergerettet hatten, war damals der Karneval noch von einem gewissen Reiz, ganz besonders im Februar 1873, im zweiten Jahr, nachdem Rom „Capitale" geworden war, zumal er durch klares, kaltes Wetter begünstigt wurde. Da wir im Hôtel de Rome am Corso wohnten, machten wir das Coriandoli- und Bouquet-Werfen mit aller Begeisterung mit. Ich bewaffnete mich mit einem Sack voll Coriandoli, während Meyer fortwährend Bouquets von den zahlreichen Blumenhändlern kaufte und den Damen zuwarf. Nicht weit vom Hotel war ein breiter Balkon im ersten Stock mit einer Reihe auffallend eleganter und schöner junger Damen besetzt, während im Mezzanin ein paar junge Herren, die zu derselben Gesellschaft zu gehören schienen, das Publikum in der Straße bombardierten. Wir kümmerten uns um die Herren nicht und warfen unsere Bouquets den Damen zu. Während ich gerade nach oben sah, Augen und Mund weit offen, benutzte einer der Herren im Mezzanin unmittelbar über mir die Gelegenheit, um einen Sack voll Mehl über mich zu stülpen. In meinem blauen Anzuge plötzlich in einen Müller verwandelt, prustend und die verklebten Augen mir reibend, bot ich einen sehr komischen Anblick dar und wurde daher vom Publikum tüchtig ausgelacht. Dies reizte mich doppelt zur Revanche. Kaum hatte ich die Augen wieder leidlich klar, so nahm ich den Herrn, der hohnlachend auf mich herabsah, scharf aufs Korn, und da ich vom Landleben her im Werfen große Sicherheit hatte und eine derbe Faust führte, trafen meine Coriandolibomben den Feind, wie er sich auch zu schützen

suchte. Und ebenso erging's zwei Herren, die ihm zu Hilfe kamen, aber schwächlich warfen und noch schlechter trafen. Je ärgerlicher die Herren wurden, um so lauter war das Gelächter ihrer Damen von oben, und um so reichlicher spendeten sie Bouquets, die Meyer dankend in Empfang nahm. Schließlich zogen sich die Herren, deren Gesichter blau und grün von den Coriandoliwürfen waren, wütend ins Zimmer zurück unter lautem Zurufen und Lachen der Damen. Als mir dann Meyer und einige Fremde das Mehl vom Anzug abklopften, fragte mich einer, ob ich den Herrn nicht gekannt hätte, mit dem ich mich beworfen hätte. Das sei ja der Principe Umberto mit seinen Adjutanten und die Dame oben die Principessa Margherita!

Die Unterhandlungen über die Erwerbungen in Florenz und Rom hatten schließlich zu einem guten Abschluß geführt, hatten aber das Verhältnis zum Generaldirektor Graf Usedom, der bei der Entscheidung auf unsere wiederholten Beschwerden hin schließlich ganz hatte ausgeschieden werden müssen, so ungünstig gestaltet, daß wir die ursprüngliche Absicht, weiter bis gegen den Sommer noch in Italien zu bleiben, aufgeben mußten, um zu sehen, wie sich die Dinge in Berlin entwickeln würden. Mitte Februar reisten wir nach Florenz zurück, blieben dort verschiedene Tage, um wegen Zahlung und Verschickung der verschiedenen erworbenen Gemälde das Nähere zu bestimmen, und gingen dann nach Venedig, um uns zu überzeugen, daß alle Aussichten, die uns Barozzi und della Rovere eröffnet hatten, nichtig gewesen und die Verhandlungen in ungünstigster Weise verlaufen waren. Durch della Rovere wurden uns noch zwei sehr mittelmäßige Porträts, angeblich von Tizian und Paris Bordone, nachgewiesen, wegen deren Untersuchung und eventuellen Erwerbung Dr. Meyer noch kurze Zeit in Venedig blieb, während mich selbst ein empfindlicher Anfall von Malaria zu schleuniger Rückkehr zwang. Am letzten Februar war ich wieder in Berlin.

Bei meiner Rückkehr fand ich Graf Usedom in weit besserer Laune, als ich erwartet hatte, wenigstens gegen mich. So blieb es in den ersten Wochen, in denen Meyer noch abwesend war, gegen den sich sein ganzer Zorn richtete. Mich betrachtete er als den Verführten, der seinem vorgesetzten Direktor folgen mußte. Trotz aller Kämpfe, die ich später durch Vorschläge und Drängen um Entscheidung zu bestehen hatte, behielt er doch noch jahrelang die wohlwollende Gesinnung gegen mich und freute sich der Erwerbungen, die er dann, nachdem ich sie regelmäßig auf dem Beschwerdeweg durchgesetzt hatte, als die seinigen betrachtete. Graf Usedom hatte etwa die Statur von Bismarck, der selbst sein altes Leiden, die Zuckerkrankheit, nichts anhaben konnte. Erreichte er doch ein Alter von nahezu achtzig Jahren!

Für solche Hünennatur waren Kämpfe dieser Art, wie er sie aus seiner diplomatischen Karriere gewohnt war, gewissermaßen Bedürfnis. Auf meine nervöse Konstitution, zumal in diesen Jahren, in denen ich durch mein Kopfleiden stark mitgenommen war, wirkten sie dagegen wie reines Gift. Die Eigentümlichkeit meiner Stellung, das feindliche Verhalten des Berliner Publikums, besonders der Künstler und der Presse unseren Museen gegenüber und nicht selten auch meine Vorgesetzten haben durch meine lange Dienstzeit das ihrige getan, um mir mein Amt beschwerlich zu machen. Doch bin ich nur selten in wichtigen Fragen, wenn ich in meinen Absichten nicht die Zustimmung meiner Vorgesetzten fand, dadurch irre geworden. Das hat mich mit den Jahren nicht selten auch zu den Vorgesetzten und Kollegen, mit deren Ansichten und Bestrebungen für unsere Museen ich sonst im allgemeinen übereinstimmte und die gleichen Wege ging, in Gegensatz gebracht, und diese kleinen Reibungen und großen Kämpfe mögen die Minister, welche sie schließlich zu entscheiden oder zu schlichten hatten und dabei den Fragen selbst mehr oder weniger fernstanden, trotz allen Wohlwollens manchmal in recht üble Laune gegen mich versetzt haben. Dankende Anerkennung jedenfalls habe

ich nur in einem kleinen Kreise echter Kunstfreunde wie bei meinen höchsten Herren, bei den drei Kaisern, unter denen ich gedient habe, gefunden, die aber höhere Aufgaben hatten als den Museen eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Während wir für die Ankunft, Restauration und vorläufige Unterbringung der in Italien und vorher erworbenen Bilder Sorge trugen, wurden neue Erwerbungen ins Auge gefaßt. Graf Usedom war stets auf große Namen und große Bilder aus; vor allem, wo ein Raphael angeboten wurde, mußten wir dieser Offerte nachgehen. Zweien solcher Angebote verdanke ich den ersten Besuch in London und Paris. Von London aus wurden wir Anfang Juli 1873 benachrichtigt, daß ein großes Altargemälde Raphaels im Besitze des Duca di Ripalda (jetzt im Besitze von Mr. J. Pierpont Morgan) zu kaufen sei. Dieses Gemälde war während des französischen Krieges im Magazin des Louvre aufbewahrt und dann nach London überführt worden in der Hoffnung, daß es die National Gallery erwerben würde. Aber diese Hoffnung schlug fehl, und da der Besitzer nicht wußte, wohin mit der großen Altartafel, so erwirkte er sich die Erlaubnis, es in den Magazinen der National Gallery aufzubewahren. Hier sah ich das Gemälde, das in Paris ungeschickt gereinigt und restauriert worden war. In diesem Zustande machte es mir einen wenig erfreulichen Eindruck. Dazu kam, daß es aus der gleichen frühen Zeit stammte wie die meisten Raphaels unserer Galerie und daß der Preis von einer Million francs damals übertrieben hoch erschien. So wurde nach langer Hin- und Herschreiberei sogar von Graf Usedom schließlich auf den Ankauf verzichtet.

Über die Art, wie dieses unerquickliche Werk Raphaels, das weder den Reiz seiner ersten strengen Jugendwerke noch die Freiheit der späteren Arbeiten besitzt, vielmehr eine gewisse Schablonenhaftigkeit in Aufbau und Erfindung und handwerksmäßige Lieblosigkeit in der Ausführung zeigt, in den Besitz des Duca di Ripalda gelangte, ging in Italien eine Tradition, die einer eigentümlichen Pikanterie nicht ermangelt. Als der König Franz von Neapel 1861 nach der Schlacht von

Gaëta von seinen Getreuen Abschied nahm, um sich nach Rom einzuschiffen, ersuchte er seinen Hofmarschall Ripalda, sich als Andenken an die treuen Dienste ein Zeichen seiner Königlichen Gnade zu erbitten. Der Herzog besann sich nicht lange und erbat sich den größten Schatz unter den Kunstwerken, die er für seinen hohen Herrn in Aufbewahrung gehabt hatte, Raphaels Altartafel aus Citta di Castello. Der König war über diese keineswegs bescheidene Bitte sehr überrascht, wagte sie jedoch nicht abzulehnen. Der Herzog, der schon auf sehr billigem Wege in den Besitz eines anderen kostbaren Gutes des Königs, der Villa Farnesina in Rom, gelangt war, hat jedoch mit dem Gemälde Raphaels, als er es zu Geld zu machen suchte, wenig Glück gehabt. Mehr als dreißig Jahre mußte er es vergeblich ausbieten und manche Auslage dafür bestreiten. Schließlich wurde er es in London an einen Händler zweiten Ranges um etwa 300 000 francs los. Dieser verkaufte es weiter an Charles Sedelmeyer und von ihm erwarb es nicht sehr viel später Pierpont Morgan, angeblich um den Preis von zwei und einer halben Million francs.

Nachdem aus dem Ankauf des Raphael nichts geworden war, gelang mir während dieses meines ersten Aufenthaltes in London zufällig eine wichtige Erwerbung für die Museen, die freilich außer dem Bereich meiner Kenntnisse und Befugnisse lag. Vor meiner Abreise hatte mir der Direktor des Münzkabinettes Dr. Friedlaender geklagt, daß er den Ankauf einer ganz hervorragenden Sammlung griechischer Münzen des verstorbenen Generals Fox in London vorbereitet, aber von Graf Usedom überhaupt keine Antwort bekommen habe, so daß er keine weiteren Schritte tun könne. Da ich in London den Direktor des Kabinetts Mr. Poole kennenlernte, erfuhr ich, daß die Sammlung noch nicht verkauft sei. Poole sagte mir auch, daß im British Museum die meisten Münzen, die jene Sammlung enthalte, schon durch gute Exemplare vertreten seien und daß daher Mr. Newton, der ein naher Freund des verstorbenen Fox gewesen sei, den Ankauf für unser Museum gern vermitteln würde. Ich teilte dies dem Minister sofort

durch Geheimrat Schoene mit und erhielt umgehend Auftrag, in Verhandlungen zu treten. Schon nach 24 Stunden war der Kauf dank der freundschaftlichen Vermittlung von Mr. Newton zu 16 000 £ abgeschlossen, dem Taxwert von Direktor Friedlaender, während ein Auktionshaus den Erben eine wesentlich höhere Summe für den Fall einer Versteigerung zugesichert hatte.

Da die Verhandlungen, namentlich wegen der Altartafel Raphaels, sich sehr in die Länge zogen, hatte ich die schönste Gelegenheit, mich in den Sammlungen der Stadt und der Umgebung, namentlich in den Museen, umzusehen, die mir schon damals als die wertvollsten und lehrreichsten Sammlungen ihrer Art erschienen und von deren Studium ich stets den größten Genuß und die reichste Belehrung gehabt habe. Von Cavalcaselles Mitarbeiter Crowe und von unserem Botschafter Graf Münster, einem Bekannten meines Vaters, empfohlen, wurde ich überall auf das entgegenkommendste aufgenommen. Namentlich Sir William Boxall, der Direktor der National Gallery, nahm sich meiner in der liebenswürdigsten Weise an und begleitete mich selbst in die meisten Privatsammlungen. Ich erinnere mich noch mit Dankbarkeit, aber auch mit einer gewissen Scheu an ein kleines Diner, das ich mit ihm bei Lord Overstone, ein oder zwei Jahre darauf, einnahm. Die Herren waren, außer mir, alle hochbejahrt und recht schwerhörig, und da das Essen mir zu Ehren stattfand, so geriet ich mit meinem schlechten Englisch, das ich laut ausposaunen mußte, in nicht geringe Verlegenheit. — Außer London sah ich damals Windsor, Oxford und Blenheim.

Auch von Paris aus wurde fast gleichzeitig ein „Raphael" angeboten, die Freskolünette mit Gottvater zwischen Engeln aus der Villa Malta. Ehe über eine Reise zur Besichtigung entschieden war, erfuhren wir, daß Thiers das Fresko um 150 000 francs für den Louvre gekauft habe. Graf Usedom war sehr ärgerlich über den vermeintlichen Verlust — das Fresko ist bekanntlich nur die Arbeit eines Werkstattgenossen von Raphael —, namentlich aber darüber, daß ihm der Präsident der jungen Republik den Rang abgelaufen hatte, denn

so sehr ihn dieser an Eifer und Energie auch in seinen Kunstbestrebungen übertraf, so ähnlich waren sich beide in ihrem dilettantischen Verständnis der Kunst und ihrer Aufgaben. Auch Thiers hatte sich als nächste und wichtigste Aufgabe für die Pariser Museen ein großes Gipsmuseum und namentlich eine Sammlung von Kopien aller Meisterwerke der Malerei außerhalb Paris vorgesetzt und mit der Bildung der letzteren bereits energisch begonnen, als der Tod seinen Bestrebungen ein Ziel setzte. Die Kopiengalerie hat damit, wohl für immer, ihr Ende erreicht, während die Abgußsammlung in ganz anderer Form nach der Weltausstellung 1879 im Trocadero-Museum der Bildwerke Frankreichs zur großartigen Ausgestaltung gelangte.

PARISER AUFENTHALT

Zu einer Reise nach Paris bot sich eine andere Veranlassung nicht sehr lange darauf. Eine Versteigerung im Hôtel Drouot Ende Februar 1874 brachte eines der Hauptwerke des Adriaen van Ostade, den Bauerntanz in der Hütte, auf das uns ein Freund Dr. Meyers von seinem Pariser Aufenthalt in der Mitte der sechziger Jahre, Mr. Rutter, hingewiesen hatte. Dieser, ein englischer Kunstfreund und Sammler, hatte sich infolge seiner Heirat mit einem Pariser Modell in Paris niedergelassen und nach Verlust seines Vermögens als Expert für einige der größten englischen und Pariser Sammler Lebensunterhalt gesucht. Durch seine Beziehungen zu Julius Meyer hat sich der vornehme alte Herr auch für uns damals und in den nächsten Jahren in Paris und London redlich bemüht. Aus dem Kauf des Ostade wurde freilich nichts, da Fürst Demidow unsere Summe fast um das Doppelte überbot; das schöne, ansehnliche Bild ist jetzt im Museum in Chicago. Dafür erwarb ich auf einer anderen Versteigerung im Hôtel Drouot zu sehr mäßigen Preisen (1000 und 4000 francs) ein paar französische Bilder aus dem 18. Jahrhundert: Bildnisse von Trinquesse und Largillière, da uns Gemälde der Porträtmaler dieser Zeit fast ganz fehlten.

Das Studium der Sammlungen des Louvre, die ich zum ersten Male sah, war mir der größte Genuß, den ich mir fast täglich gönnte; denn von Privatsammlungen konnte ich nur wenige sehen, und zwar nur in Begleitung Rutters. Die Sammler wie die Beamten des Louvre waren von einer kalten Zurückhaltung, die nicht zum Umgang verlockte. Ich war daher fast nur mit deutschen Bekannten zusammen, die ich zufällig traf: mit Conrad Fiedler und seinem Freunde, dem Bildhauer Adolf Hildebrand, und namentlich mit einem älteren Landsmann, Heinrich Vieweg, mit dem zusammen und für den ich seither manches gute Stück erworben habe, das jetzt das schöne Heim seiner Tochter Helene Tepelmann in Braunschweig schmückt.

In der Bibliothèque Nationale suchte ich auch einen seit 1830 in Paris ansässigen Landsmann, E. Koloff, auf, der im Kupferstichkabinett trotz seiner ausgezeichneten Kenntnisse einen untergeordneten Posten einnahm und eine bedauernswerte Existenz führte. Auf Wunsch unseres Ministers besprach ich mit ihm die Möglichkeit einer Berufung nach Berlin, wo kurz vorher der brave Hotho gestorben war. Wir hatten aber auch hier die Rechnung ohne den Wirt gemacht. Graf Usedom, der sich gern mit unfähigen Beamten umgab, wollte, daß der damals bereits etwa 65 jährige Assistent, der Maler Weiß, der das bekannte oberflächliche, aber von Malern viel benutzte Kostümwerk geschrieben hatte, in die Stelle aufrücken solle. So dauerte auch hier der Kampf um diesen Posten noch mehrere Jahre und mußte schließlich über Usedoms Kopf entschieden werden.

Schon vor meiner Reise nach Paris war die Aufstellung der von uns bis dahin gekauften Gemälde vollendet. Noch im Laufe des Jahres 1873 hatten wir auch drei kleine holländische Bilder der Sammlung Mestern in Hamburg fest erworben, und Meyer hatte in Wien ein großes Porträt von Jacob Backer und ein Jugendwerk von D. Teniers gekauft. Leider versäumte er, den herrlichen Sebastian von Antonello zu erwerben, den Professor Rossmann für die Dresdener Galerie um den selbst

damals sehr mäßigen Preis von 10 000 Gulden kaufte, die einzige gute Erwerbung der Galerie während der kurzen Zeit, in der er als Zahns Nachfolger im Ministerium eine unheimliche Tätigkeit entfaltete. Die drei Bilder, die Rossmann unter dem Namen von Frans Hals, andere, die er als A. Cuyp, Jacob Ruisdael, Hobbema usw. erwarb, sind sämtlich geringe Machwerke, die mit jenen großen Namen nichts gemein haben. Auch was ein Jahr später in der Versteigerung Barker in London an italienischen Quattrocentisten unter den Namen Signorelli, Credi, Bellini, Giorgione usw. erworben wurde, war der Dresdener Sammlung nicht würdig. Den einzigen guten Ankauf dieser Zeit, neben jenem Antonello, verdankt die Galerie Professor Gruner, das Madonnenbild von Mantegna, aus der Sammlung Eastlake.

Unsere Erwerbungen von 1872 und 1873 wurden in dem einzigen Oberlichtsaal der Galerie ausgestellt, der einige Jahre vorher fertig geworden war. Einen kurzen resümierenden Katalog hatten wir gemeinsam verfaßt. Anfang Januar fand die Eröffnung der kleinen Ausstellung statt, deren Erfolg ein unerwartet großer war. Die Museen hatten seit Jahrzehnten im Winterschlaf gelegen, dieses erste Lebenszeichen wurde daher allseitig mit großem Interesse begrüßt und wohlwollend beurteilt, obgleich nicht alles Gold war und der Berliner Geschmack damals gerade das Beste nicht anerkannte. Der große Signorelli hatte nur einen Achtungserfolg, ja die strengen Klassizisten perhorreszierten das Bild, das die Kaiserin Augusta für „gemein" erklärte. Die Madonna von Verrocchio wurde kaum beachtet, während die Porträts und die kleinen Holländer durchweg gefielen. Allgemeinste Anerkennung fand der „Borro", für den sich die Künstler begeisterten und den sie keinem anderen als Velazquez selbst zuschreiben wollten. Diese günstige Aufnahme versöhnte auch Graf Usedom kurze Zeit selbst mit Meyer, da er den Erfolg sich zuschrieb und die Bilder den hohen Herrschaften und Zelebritäten als seine Erwerbungen vorführte. Der junge Prinz Wilhelm, spätere Kaiser Wilhelm II., verriet mir das ein Jahr darauf gele-

gentlich der Ausstellung der Suermondtschen Sammlung. Er sprach sich begeistert über diesen Ankauf aus. Das seien doch andere Bilder als der abscheuliche Signorelli, den ihm Graf Usedom ein Jahr vorher so stolz als seine Erwerbung gezeigt habe. Ich mußte ihm daraufhin bekennen, daß diese Erwerbung von uns gemacht worden sei, und daß wir womöglich noch stolzer darauf wären als Graf Usedom.

Die schwersten Kämpfe mit dem Generaldirektor hatten wir jedesmal, wenn die Anmeldungen zum Etat vorbereitet wurden. Wie ein Jahr vorher, so beantragte Meyer auch 1874 wieder den Umbau der Galerie, die Einstellung einer Assistentenstelle an der Gemäldegalerie und die Anstellung von Ludwig Schmidt als Restaurator, während ich die Abformungen in Italien durch ein langes Gutachten anmeldete und gleichzeitig, auf Veranlassung des Protektors, ein weiteres Gutachten über die Anbringung neuer Schilder an den Gemälden machte, da ein großer Teil der alten Schilder, soweit die Bilder überhaupt solche hatten, noch irrtümliche Bestimmungen enthielten. Auf alle diese Eingaben erfolgte keinerlei Bescheid vom Generaldirektor, der sie auch nicht ans Ministerium weitergab und sich durch Mahnungen und Exzitationen des Ministers durchaus nicht aus seiner Ruhe bringen ließ; glaubte er doch, daß er seinen gnädigsten allerhöchsten Herrn hinter sich habe!

DIE SAMMLUNG SUERMONDT

Doch das Jahr 1874 brachte uns, ganz unverhofft, etwas Angenehmeres als die sich immer erneuernden, aufreibenden und nutzlosen Kämpfe mit dem Generaldirektor. Anfang April bekam ich einen Brief von Barthold Suermondt, durch den er uns seine Gemäldesammlung zum Kaufe anbot. Die Sammlung, die ich wiederholt gesehen und von der ich mir einen Katalog gemacht hatte, galt damals als die bedeutendste Galerie alter Gemälde in deutschem Privatbesitz. Die hervorragendsten älteren Autoritäten unter den Kunsthistorikern: Waagen, Bürger, Mündler hatten sie beschrieben, katalogisiert und gefeiert, zum Teil weit über Gebühr. In England freilich

hatte der Verkauf des von Bürger als „herrlichsten Rembrandt“ gepriesenen „Christus, der die Kindlein segnet“ an die National Gallery gegen Suermondt und seine Sammlung sehr eingenommen. Das Gemälde wurde bald als Schulwerk, wenn auch als treffliches, erkannt. Um so lauter sangen die Zeitschriften von Frankreich, Belgien, Holland und Deutschland das Lob der Galerie.

Suermondt hatte die Sammlung seit 1873 in Brüssel ausgestellt, offenbar schon in der Absicht, sie zu verkaufen, da er — was uns bei unserer damaligen mangelhaften Fühlung mit Finanzkreisen nicht bekannt war — durch die Krisis von 1873 außerordentliche Verluste gehabt hatte und zu dem Verkauf geradezu gezwungen war. In London und Paris bot sich ihm keine Chance dazu, ebensowenig in Holland; in Belgien war die monatelange Ausstellung auch ohne Wirkung geblieben. So schien dem Besitzer Berlin damals allein noch Aussicht zu bieten, obgleich unsere beschränkten Mittel gerade so gut wie erschöpft waren. Das Angebot fiel in der Tat auf guten Boden; Graf Usedom wurde gar nicht benachrichtigt, aber der Minister gab sofort Auftrag, in Verhandlungen einzutreten, worauf Direktor Meyer mit dem Restaurator Schmidt nach Brüssel abreiste, da sie die Sammlung nicht kannten, während ich ein ausführliches Separatgutachten machte. Ich war der Ansicht, daß die Sammlung manche unbedeutende, sowie falsch benannte und überschätzte Bilder enthielte, und daß daher der Ankauf einer Auswahl, etwa des fünften oder vierten Teiles, das richtigste wäre. Freilich fürchtete ich, daß der Besitzer dafür nicht viel weniger fordern würde als für das Ganze, und daß es voraussichtlich schwieriger sein würde, vom Landtage das Geld für eine kleine Zahl von Bildern zu erhalten als für die ganze berühmte Sammlung. Dem stimmten sowohl Geheimrat Schoene wie der Minister und der Protektor bei. Zu gleichem Resultat kam Geheimrat Meyer, der nach schwerem Kampf den Preis für die ganze Sammlung, einschließlich einer reichhaltigen Sammlung alter Handzeichnungen, auf 350 000 Taler aushandelte.

Die große Schwierigkeit der Unterhandlung mit dem Besitzer lag in seiner Überschätzung der Sammlung und in der Reklame, die dafür in allen Fachblättern gemacht war. Von jedem Künstler glaubte er das Meisterwerk zu besitzen, von einzelnen gleich ein halbes Dutzend, und bei seiner eindringlichen Überredungsgabe wußte er die meisten zu überzeugen. Ja, es war ihm gelungen, Fachleute wie Waagen, Woltmann, C. v. Lützow und andere zu überreden, daß sie gerade die zweifelhaftesten Bilder als die bedeutendsten ausposaunten. Der Katalog seiner Ausstellung in Brüssel zählte sechs Bilder von Rembrandt auf, während nur eines vom Meister herrührte, drei Vermeer statt eines echten, fünf A. Cuyp statt eines oder höchstens zwei usw.

Wenn also später von einer Seite, von der wir es nicht erwarteten, vom Finanzminister Camphausen, dem Ankauf scharf opponiert wurde, weil die Sammlung sehr überschätzt werde und manche zweifelhafte und unbedeutende Bilder sich darunter befänden, so war das keineswegs ganz unbegründet. Camphausen kannte die Sammlung zwar nicht aus eigener Anschauung, besaß auch gar nicht die Kenntnisse oder den Geschmack, um sich ein Urteil darüber zu bilden. Aber als eingefleischter Kölner hatte er keine Sympathie für den halb internationalen Aachener, und sein Urteil über dessen Kunstbesitz stützte sich (wenn auch nicht eingestandenermaßen) auf die Ansicht des bedeutendsten Kölner Sammlers, des ihm nahestehenden Adolf Carstanjen, eines sehr futterneidischen, unerfreulichen Herrn. Der Grund, den der Finanzminister aber aus eigenster Empfindung gegen den Ankauf geltend machte, war ein durchaus nicht unberechtigter. Er sagte, der Berliner Galerie fehlten vor allem imposante Hauptwerke der großen Meister. Solche besäße die Galerie Suermondt nicht, wohl aber fänden wir sie in der Galerie des Museo del Prado, die bei den derzeitigen politischen Verhältnissen in Spanien sicher ganz oder teilweise zu haben sei. Er würde uns gern bis zu 50 Millionen Pesetas zur Verfügung stellen, wenn wir sie auch nur teilweise erwerben würden.

Diese Erklärung des Finanzministers ließen wir natürlich nicht unbeachtet, zumal er sie im folgenden Jahr noch einmal ausdrücklich wiederholte, aber ernstliche Bemühungen in der von ihm angedeuteten Richtung durften wir nicht machen. Schon unser Minister Falk war gar nicht begeistert von der Idee, und als wir sie schließlich durch den Finanzminister dem Fürsten Bismarck vortragen ließen, bekamen wir den Bescheid, daß er niemals auch nur zu dem Versuch seine Zustimmung geben würde. Sollte die spanische Regierung jetzt aus Not wirklich darauf eingehen, so würde es uns die spanische Nation nie vergessen und den Ankauf stets als Raub betrachten, mochten wir auch noch so viel dafür bezahlt haben! Kunstsammlungen seien heutzutage der Stolz und die Eitelkeit jeder Nation, auch wenn sie ebensowenig davon verstünde wie er selbst.

Camphausen hielt an seinem Widerstand gegen den Ankauf der Suermondt-Sammlung nicht nur uns, sondern auch dem Minister und dem Protektor gegenüber fest, obgleich Suermondt selbst dafür sorgte, daß alle Zeitungen die Gelegenheit als eine einzigartige hinstellten. Schließlich gelang es dem Abgeordneten von Bennigsen, einem Fraktionsfreund meines Vaters, Camphausen dadurch zu entwaffnen, daß er ihn fragte, ob er sein Verfahren im Abgeordnetenhause vertreten wolle, indem er sich als Sachverständiger über sämtliche dazu berufenen Sachverständigen stelle. Daraufhin gab Camphausen nach. Die Summe wurde in den Nachtragsetat gestellt und durch beide Häuser bewilligt.

MISSERFOLGE

Über dem Ankauf der Suermondt-Sammlung versäumten wir leider die Erwerbung eines ganz hervorragenden Bildes. Noch ehe der Kauf entschieden war, meldete sich unerwartet der Mailänder Kunsthändler Baslini in Berlin mit dem herrlichen männlichen Bildnis von Andrea Solario, das er uns ein Jahr vorher in der Villa Mylius in Genua gezeigt hatte, und mit dessen gelegentlichem Kauf wir ihn beauftragt hatten. Baslini blieb fast vierzehn Tage und ging in seiner Forderung schließ-

lich auf 27 000 Lire herunter, nur um mit unseren Museen endlich in nähere Beziehungen zu treten. Aber Meyer scheute die Schwierigkeiten, welche die Einbeziehung des Kaufes in die Suermondt-Sammlung gemacht hätte, studierte das völlig intakte Bild täglich mit den größten Lupen und suchte die Ablehnung vor sich selbst damit zu rechtfertigen, daß es doch zu sehr gelitten habe. Wenige Wochen später kaufte Sir William Boxall, der trotz seiner achtzig Jahre mitten im Winter eigens deswegen nach Mailand fuhr, das Gemälde um 50 000 francs für die National Gallery, zu deren Hauptschätzen es seither gehört.

Meyers Unentschiedenheit, die sich mit dem zunehmenden Nervenleiden und der Morphiumkrankheit allmählich zu völliger Entschlußlosigkeit steigerte, zeigte sich in noch höherem Maße gelegentlich der Versteigerung Barker in London kurz nach der Entscheidung über den Suermondt-Ankauf. Ich hatte zwei Gemälde aus dieser Sammlung, die dem Fiorenzo di Lorenzo zugeschriebene Madonna (jetzt im Musée André in Paris) und das merkwürdige Rundbild der Anbetung der Könige aus der Werkstatt des Pisanello, vorgeschlagen. Meyer, der sich Mr. Rutter eigens aus Paris zur Versteigerung nach London hatte kommen lassen, akzeptierte diese Wahl. Während der Versteigerung erhob er sich, kurz bevor das erste der beiden Bilder ausgerufen werden sollte, und sagte Rutter, er müsse sich rasch eine Morphiuminjektion machen; ehe er zurückkäme, solle Rutter keinesfalls bieten. Er kam aber erst nach Schluß der Versteigerung wieder; es war das erste und letzte Mal, daß er selbst einer Versteigerung beiwohnte. Beide Bilder gingen zu mäßigen Preisen fort. Das Tondo konnte ich später zufällig in Paris ganz billig erwerben, während Agostino Castellani die Madonna von Fiorenzo gekauft hatte, auf dessen Versteigerung 1883 sie um das Vierfache des Preises, den sie bei Barker gebracht hatte, verkauft wurde.

Die Begeisterung, mit der von allen Seiten der Ankauf der Suermondt-Sammlung aufgenommen wurde, hatte bei den reichen Überschüssen, die der preußische Etat damals aufwies,

ANDREA SOLARIO, MÄNNLICHES BILDNIS
London, National Gallery (zu Seite 93 u. 94)

auch in den Ministern die Lust zu weiteren Ankäufen geweckt. Selbst Camphausen regte sie an, auch nachdem Bismarck jeden Versuch zur Erwerbung von Bildern aus der Madrider Galerie a limine abgelehnt hatte. Von Paris aus war uns schon einige Zeit vorher eine große Conzeption Murillos aus dem Besitz der Königin Isabella angeboten worden. Aber das Bild befriedigte uns nicht, zudem war eine feste Forderung von der hohen Dame nicht zu erlangen; wir müßten ein Gebot wesentlich über 300 000 francs machen, die schon abgelehnt worden seien. Das Bild ist später mehrfach auf Versteigerungen in London und Paris wieder aufgetaucht und schließlich, wenn ich nicht irre, für das Museum in Chicago erworben worden. Weit mehr interessierte uns ein Angebot aus Wien: das jugendliche Selbstbildnis A. Dürers vom Jahre 1493, eine Wasserfarbenmalerei auf Pergament, die mir schon aus meiner Wiener Studienzeit bekannt war. Damals sollte es 3000 Gulden kosten, inzwischen war es unbarmherzig verputzt und übermalt worden, aber der Preis hatte trotzdem die Höhe von 25 000 Gulden erreicht. Aus beiden Gründen verzichteten wir schließlich auch auf diesen Ankauf. Das Bild ist bald darauf von Dr. Felix in Leipzig erworben und von dessen Sohn an L. Goldschmidt in Paris verkauft worden. Goldschmidts Erben glauben einen ihrem Riesenvermögen entsprechenden Preis fordern zu müssen, eine Million francs, die sicher gelegentlich auch von einem amerikanischen Geldmagnaten gezahlt werden — also fast das Hundertfache des ursprünglichen Preises!

Neben der Galerie suchte ich gleichzeitig bei Vermehrung der Sammlungen des Kupferstichkabinetts behilflich zu sein, namentlich nach der Richtung, die am schwächsten vertreten war und die mich persönlich, von meinen früheren Studien her, am meisten interessierte, die Abteilung der Handzeichnungen. Auf meinen Rat wurde in den Suermondtschen Kauf dessen reichhaltige Sammlung der Zeichnungen, meist Niederländer des 17. Jahrhunderts und einige wenige treffliche Franzosen des 18. Jahrhunderts, mit eingeschlossen. Schon

vorher hatte ich auf die Sammlung des Oberbaurats Haussmann in Hannover aufmerksam gemacht, deren Erwerbung schließlich durch Entgegenkommen der Erben um 8000 Taler gelang — leider ohne die Dürer-Zeichnungen, die fideikommissarisch der Schwiegertochter, Frau Ida Haussmann in Braunschweig, vermacht waren. Mit einer anderen Zeichnungensammlung, der Weigelschen in Leipzig, hatte ich nicht dasselbe Glück, da ich hier neben der Gleichgültigkeit und der Zauderpolitik des Generaldirektors auch das Übelwollen des damaligen stellvertretenden Direktors vom Kupferstichkabinett, Professor Weiß, zu bekämpfen hatte. Ein Versuch, die wertvollen altitalienischen Zeichnungen der Grahlschen Sammlung zu erwerben, mißlang aus dem gleichen Grunde. Eine Reihe einzelner Ankäufe von altitalienischen Zeichnungen und Miniaturen, die damals zwar nur vereinzelt, aber dann doch noch sehr billig im italienischen Handel vorkamen, wie den ganz billigen Kauf eines Skizzenbuches von G. B. Tiepolo und anderes, konnte ich trotz dieser Schwierigkeiten durchdrücken.

TÄTIGKEIT DER KUNSTKOMMISSIONEN

Im Jahre 1874 häuften sich neben diesen Erwerbungsverhandlungen Arbeiten aller Art, die dadurch noch besonders erschwert wurden, daß die Ankäufe durch den Generaldirektor regelmäßig auf den schriftlichen Weg geleitet und schließlich durch dessen Verschleppung oder Widerstand erst auf dem Beschwerdeweg durchgesetzt werden konnten. Eine weitere Last und Erschwerung brachten die vielen Kommissionen, die damals, nach englischem Muster, vom Ministerium dauernd oder ad hoc berufen wurden. Sie haben zum Teil den Nutzen gehabt, daß sie das Interesse an der Kunst und den Sammlungen in weitere Kreise, namentlich innerhalb Berlins, getragen haben. Im allgemeinen haben sie keineswegs den Erwartungen entsprochen, die man auf sie setzte. Wo sich der einzelne Direktor streng an das Votum seiner Kommission hielt, war es oft schwer, rechtzeitig zum Ziele zu kommen. In den meisten Fällen aber hatte die Kommission nur einem fait

accompli zuzustimmen, und sie ist damit auch in der Regel zufrieden gewesen, sobald sie einem tüchtigen Sammlungsleiter gegenüberstand. Eine Deckung durch die Kommission bei Konflikten, Angriffen in der Presse oder in den Kammern, wie sie das Ministerium für sich und für die Direktoren davon erwartete, ist dadurch fast nie erreicht worden. Die Mitglieder der Kommission haben hier regelmäßig versagt und sich aus der Affäre zu ziehen gesucht.

Wie wenig häufig bei Kommissionen über Kunstfragen allgemeinerer Art herauskommt, bewies die 1874 tagende Kommission über Reinigung und Tränkung der Gipsabgüsse. Sie war veranlaßt durch die Tränkung mit einer abscheulichen, stark deckenden gelben Tünche, mit der der Direktor der Antikenabteilung, Professor Boetticher, die damals sehr schmutzigen Abgüsse hatte überziehen lassen. Auf den energischen Protest aller Archäologen antwortete Boetticher (seither der „Gipspapst" genannt) in heftiger Weise, so daß der Minister schließlich einschritt und zur Prüfung eine Kommission von Archäologen, Künstlern und Museumsdirektoren berief. An die langen Sitzungen dieser Kommission haben sich Preisausschreiben und Jahre hindurch weitere Beratungen geknüpft. Hohe Preise sind verteilt worden und neue Verfahren der Härtung, Tönung und Imprägnierung der Gipse sind eingeführt worden, aber zu einem brauchbaren Resultat hat alles das nicht geführt. Ja, die neuere Zeit hat sogar den einstimmigen Beschluß der Kommission, daß eine Färbung der Gipsabgüsse unter keiner Bedingung zu dulden sei, gerade auf den Kopf gestellt. Die gelbe, trübe Tönung und der dicke Auftrag der Boetticherschen Färbung war freilich mit Recht einer allseitigen Mißbilligung begegnet.

Boetticher, der in seiner „Tektonik" für die Formengebung der griechischen Architektur, mag seine Auffassung auch unrichtig sein, doch ein feines Empfinden bewies, hatte für Plastik und Malerei augenscheinlich kein wirkliches Verständnis. Als Karl Humann die ersten Tafeln vom großen Fund des Pergamenischen Altars den Museen zum Geschenk

machte, hat Boetticher ihm nicht einmal die Anzeige von ihrer Ankunft gemacht, geschweige dafür gedankt; und den berühmten Dornauszieher, den später das British Museum kaufte, ließ er an Castellani zurückschicken, ohne ein Wort der Entschuldigung dafür, daß er monatelang im Museum ausgestellt gewesen war. Sein Anstrich der Wände, eine schmutzige tote Deckfarbe, war ebenso ungünstig für die Wirkung von Marmor und Bronze wie die Aufstellung geschmacklos war. Kein Wunder, daß er auch in der Tönung der Abgüsse völlig fehlgriff. Seither ist das Prinzip der Farbigkeit, wie es für die Skulpturen aller Zeiten nachzuweisen ist, auch für die Gipsabgüsse wenigstens insofern verlangt und vielfach durchgeführt worden, als man den Gipsen den Ton des Marmors oder Steins resp. die Farbe der Bronze gegeben hat. Wie richtig und wirkungsvoll dies für die Bildwerke des Mittelalters ist, zeigen die Abgüsse des Trocadero-Museums, die durchweg nach ihren Originalen getönt sind. Wir haben Ähnliches auch bei unseren Gipsabgüssen nachantiker Zeit durchgeführt.

Eine kleinere Kommission, die mir persönlich beigegeben wurde, zur Herstellung guter Formen von Bildwerken des Mittelalters und der Renaissance, trat erst im folgenden Jahre 1875 in Tätigkeit. Auch hier hat die Vielköpfigkeit unnötige Scherereien und große Kosten gemacht und schließlich zur Auflösung der Kommission geführt.

Eine Kommission ad hoc wurde gleichzeitig, nach dem Tode unseres Kollegen v. Ledebur, behufs Aufteilung der alten Kunstkammer ernannt, da die sehr verschiedenartigen Sammlungen derselben organisch in die Kgl. Museen eingegliedert werden sollten. Die Ethnologica schied man als besondere Abteilung unter dem bisherigen Assistenten Dr. Bastian aus. Für das junge Kunstgewerbemuseum, das damals noch dem Handelsministerium unterstellt war, wurde Julius Lessing, für das Münzkabinett Direktor Friedlaender, für die Abteilung der Bildwerke christlicher Epoche meine Wenigkeit von unserem Ministerium der Kommission zugewiesen. Diese Zu-

sammensetzung ärgerte den Generaldirektor, der nicht darum gefragt war. Es wurde daher Dr. Lessing nicht schwer, ihm zu insinuieren, daß ja, da größere Bildwerke unter den Kunstwerken kaum enthalten seien, ein hervorragender Berliner Sammler als Unparteiischer mit herangezogen werden müsse.

Als solchen schlug er Dr. Robert Tornow vor. Dieser besaß selbst eine Art Kunstkammer, eine von ihm zusammengebrachte, gewählte Sammlung von Werken der Kleinkunst und des Kunstgewerbes, neben der des Grafen Wilhelm Pourtalès damals die reichste und beste Sammlung Berlins. Da Robert Tornow Junggeselle war und keine näheren verheirateten Verwandten besaß, so hegte Lessing den begreiflichen Wunsch, daß diese Sammlung dem Kunstgewerbemuseum vermacht werden möge. Er hatte vergeblich gesucht, sich dem argen Sonderling zu nähern, der über Lessings „Wut im Sammeln von Plunder“, wie er sich ausdrückte, empört war, glaubte aber, daß die Kommissionssitzungen dazu eine gute Gelegenheit bieten würden. Graf Usedom ging gern auf den Vorschlag ein, ließ mir von den Sitzungen, die er anzuberaumen und zu leiten hatte, nichts mitteilen, und erhielt von Dr. Robert Tornow eine Zusage. Ich erfuhr erst, als die Sitzungen fast beendet waren, welchen Streich man mir gespielt hatte, und konnte nur noch durch Beschwerde beim Minister in einem Separatgutachten zu Worte kommen. Aber auch Lessing erreichte seinen Zweck nicht.

Infolge der Sitzungen hatte die Kronprinzessin von der wertvollen Tornowschen Sammlung erfahren und den Wunsch ausgesprochen, sie kennenzulernen. Die Kronprinzlichen Herrschaften ließen sich daher bei Tornow anmelden. Als sie ins Haus eintraten, rief der Besitzer seinem Diener von oben zu, er möge den Herrschaften sagen, daß seine Sammlung für Fremde nicht zugänglich sei. Der Kronprinz, der von dem eigentümlichen Charakter Tornows gehört hatte, ließ sich dadurch nicht irremachen, sondern rief hinauf: „Das hilft Ihnen nichts, lieber Tornow, kommen Sie nur gefälligst herunter, die Frau Kronprinzessin wünscht

von Ihnen geführt zu sein.“ Höchst widerwillig folgte dieser der Aufforderung. Da die hohen Herrschaften taten, als ob sie nichts gehört hätten und ihre bezaubernde Liebenswürdigkeit auch dem alten Achtundvierziger gegenüber entfalteten, so wurde er bald überrumpelt, erzählte nachher seinen Freunden (ich hatte ihn durch Rudolf Henneberg kennengelernt), wie er es gar nicht für möglich gehalten habe, daß Fürsten so menschlich und liebenswürdig sein könnten, und war selig, als kurz darauf eine Einladung ins Neue Palais eintraf. Wenige Monate später starb der alte Brummbär und siehe da, seine Sammlung war der Frau Kronprinzessin vermacht! Lessing hatte nur noch die Ehre, von der Kronprinzessin zur Schätzung der Sammlung behufs Erbschaftssteuer herangezogen zu werden. Obgleich er diese auf das Minimum von einhunderttausend Mark einschätzte, verscherzte er sich für längere Zeit die Gunst der hohen Frau, die über die Steuer von 9 % sehr entrüstet war. In England hätte sie im gleichen Falle 25 % zahlen müssen!

RESTAURATOREN

Einige Zeit später hatte ich wieder einmal einer Kommission beizuwohnen, und zwar als wichtigstes Mitglied, da ich die Veranlassung zu der Untersuchung gegeben hatte. In der Kasseler Galerie, die ich seit meiner Universitätszeit kannte und seither fast jährlich wiedergesehen hatte, fiel mir schon bald nach dem Kriege 1870 der schlechte Zustand einzelner Bilder auf, die ich noch als intakt gekannt hatte. Als ich dann schließlich ein paar Porträts von Frans Hals, die nebst einigen anderen alten Bildern „zu Studienzwecken“ in der Akademie hingen, bei einem Bekannten in Wien wiedersah, machte ich Anzeige dieser Zustände bei unserem Ministerium. Es fand sich bei der Untersuchung, daß der Direktor der Akademie „die beiden schlechten Bilder“, wie er sich ausdrückte, auf eigene Faust um tausend Taler verkauft hatte! Behufs Untersuchung der nach meiner Anzeige verdorbenen Gemälde der Galerie wurde, trotz des Protestes der Kasseler Künstlerschaft,

die sämtliche Bilder für völlig intakt erklärte, eine Kommission von Künstlern und Restauratoren eingesetzt, denen ich die besonders beschädigten vorzeigen mußte. Die Kasselaner waren nicht wenig erstaunt, als sie ihre Lieblinge auf der Staffelei im vollen Lichte sahen und die bösen Übermalungen zugestehen mußten.

Es stellte sich heraus, daß der jüngst verstorbene Inspektor Maler Aubel während der Kriegsjahre, in denen die Galerie dem Publikum unzugänglich war, die Gelegenheit benutzt hatte, um eine Reihe von Bildern, die seiner Ansicht nach einer Rentoilage bedurften, auf neue Leinwand aufzuziehen. Da er dies heimlich und ohne jede Hilfe tat und zudem im Rentoilieren nicht bewandert war, riß der damals schon nahezu achtzigjährige Mann regelmäßig beim Plätten der großen Bilder Löcher in die Leinwand, die er ungeschickt wieder zusammenflickte und dann ohne jede Kenntnis des Restaurierens grob übermalte. Auf diese Weise waren „der weiße Pfau“ von Hondecoeter, der „Orientale“ von Rubens, der „junge Genueser Edelmann“ von A. van Dyck, das sog. Selbstporträt von Rembrandt, lauter lebensgroße ganze Figuren, und andere Bilder arg beschädigt.

Auf Grund dieses beklagenswerten Resultates ist dann später, auf Antrag des neuen Direktors O. Eisenmann, eine gründliche Restauration aller schadhaften Bilder der Galerie durch den Restaurator der Münchener Pinakothek, Professor Alois Hauser, und seinen jungen gleichnamigen Sohn, den trefflichen, verstorbenen Restaurator unserer Berliner Galerie, in mehreren Jahren durchgeführt worden. Professor Hauser hatte damals gerade in der Pinakothek eine Reihe ausgezeichneter Restaurationen ausgeführt, deren Wert man über flüchtigeren Arbeiten aus den letzten Jahren des hochbetagten Mannes heute meist unterschätzt. Wenn jetzt die Hauptbilder der Boisserée-Sammlung kalt und hart erscheinen, so ist das nicht Hausers Schuld. So eifrige Sammler die Brüder Boisserée waren, so rücksichtslos waren sie zugleich. Sie glaubten, ihre Bilder zeitgemäß verbessern zu

müssen, übermalten sie in den bunten, schillernden Farben ihrer Zeit, und zwar nachdem sie sie vorher teilweise verputzt hatten. Jene Übermalungen hat Hauser mit Glück beseitigt, aber die Lasuren und was sonst an den alten Bildern abgerieben war, konnte er nur notdürftig ersetzen.

Sehr glücklich war er in der Entfernung aller Übermalungen, die direkt auf die alten Farben gesetzt waren, namentlich der modernen Übertünchungen, die der letzte Maler-Direktor Foltz vorgenommen hatte. Foltz war ernannt worden, gerade um dem Unfug des Restaurierens seines Vorgängers ein Ende zu machen. Er trat sein Amt mit der festen Absicht an, nie ein altes Bild zu berühren. Aber eine so große Galerie und Bilder von den riesigen Dimensionen, wie sie die Münchener Pinakothek besitzt, verlangen schon wegen der Veränderungen, welche die Temperatur auf sie ausübt, eine regelmäßige Pflege. So war auch Foltz, der gleichzeitig das Amt des Restaurators versah, zu gelegentlichen Restaurationen gezwungen. Dabei kam alsbald der moderne Maler in ihm zum Vorschein. Er „empfand", wie er sich ausdrückte, daß diese oder jene Farbe, wenn sie auch nicht von einer Übermalung herrühre, doch ursprünglich nicht so ausgesehen haben könne, da sie aus der Gesamtharmonie des Bildes herausfalle. Sie müsse sich also verändert haben, und aus diesen Veränderungen wieder den „ursprünglichen Zustand" hervorzurufen, hielt er sich für verpflichtet. Ich erinnere mich, daß er gelegentlich, indem er mir in seinem Atelier diese seine Grundsätze auseinandersetzte, vor das große Rubenssche Familienbildnis des Lord Arundel, das auf der Staffelei stand, trat und mir sagte, hier könne ich ein derartiges besonders charakteristisches Beispiel kennenlernen. Dieses Blau, dieses Grün usw. sei nicht das ursprüngliche, er wolle mir gleich zeigen, wie die Farben ausgesehen hätten, als das Bild von Rubens' Staffelei gekommen sei. Dabei nahm er einen großen Borstenpinsel, übermalte in wenigen Minuten den Vorhang und andere Teile des Bildes, und in diesem Zustande wurde es nach einiger Zeit in der Galerie wieder aufgehängt. Ähnlich ist es einer Reihe

von Bildern gegangen. Die Wiederherstellung solcher Gemälde war verhältnismäßig nicht schwer und ist Professor Hauser stets vorzüglich gelungen. — Die Restaurationen, die damals an den Bildern unserer Berliner Galerie gemacht wurden, beschränkten sich fast ganz auf die Instandsetzung der neuen Erwerbungen, welche der Restaurator Schmidt, obgleich an der Galerie noch nicht angestellt, weil Graf Usedom den ihm gefügigen Assistenten Stübbe für diese Stellung designiert hatte, regelmäßig mit großer, ja mit übergroßer Vorsicht und daher langsam ausführte.

BERLINER FREUNDESKREIS

Diese ersten Jahre meiner Tätigkeit an den Berliner Museen, die mir so viel Arbeit, Ärger und Aufregungen brachten, waren gerade dadurch und weil ich mich in keiner Weise schonte, noch durch Verschlimmerung meines alten Kopfleidens getrübt. Mein Zustand wurde so schlecht, daß ich, gleich nachdem der Ankauf der Suermondt-Sammlung abgeschlossen war, auf ein Vierteljahr Urlaub nehmen mußte. Ich ging zuerst auf längere Zeit nach Göttingen in die Kur bei meinem verehrten alten Arzt, Professor Hasse, und später zur Nachkur nach Albisbrunn. Ich verdanke der Kur, daß dieses Leiden oft auf Jahre ganz verschwand und, wenn es sich wieder einstellte, stets in milderer Form als einfache Flimmermigräne ohne die früher damit verbundenen Krämpfe auftrat.

Diese mancherlei Plagen und Sorgen, an denen ja die Jugend weniger schwer trägt, wurden mir durch einen sehr angenehmen geselligen Verkehr noch erleichtert. Schon während meiner Studienzeit als Jurist hatte ich in Berlin nahe Verwandte meines Vaters aufgesucht, die Geschwister Bruns: den bekannten Pandektisten Georg Bruns, seinen älteren Bruder, den Bibliothekar Theodor Bruns, der als Junggeselle mit seiner Schwester zusammen wohnte, und eine Schwester von ihnen, die mit dem Stadtrat Dr. Stort verheiratet war. Sämtliche Geschwister waren sehr musikalisch, bei ihrem Zusammensein wurde regelmäßig Quartett gespielt, Theodor war

sogar Cellist im Quartett der Gebrüder Müller, später im Joachimquartett. Er zeichnete sich durch große Belesenheit und allgemeine Bildung aus, während Georg, eine außerordentlich lebendige und anregende Natur von gleicher Liebenswürdigkeit wie sein älterer Bruder, schwärmerischer Verehrer der klassischen, namentlich der italienischen Kunst war. In ihrem gastlichen Hause war ich stets willkommen, seitdem ich als Kunsthistoriker in Berlin wieder eingezogen war und dauernd mich dort niederließ.

In einen anderen Kreis war ich gleichzeitig durch meinen Freund und Landsmann Rudolf Henneberg gekommen. Der Mittelpunkt dieses Kreises war das Haus von Professor Gustav Spangenberg, dessen biedere, brave Art, vereint mit dem bestechenden, impulsiven Wesen seiner Frau, namentlich auf alle jüngeren Leute besonders anziehend wirkte. Trotz des tragischen Geschicks, durch das ihnen in der Mitte der siebziger Jahre von fünf blühenden Kindern plötzlich die vier ältesten entrissen wurden — der bekannte „Zug des Todes" in der National-Galerie ist die künstlerische Tat, durch die der unglückliche Vater sich von dem furchtbaren Bann dieses Schlages loszuringen suchte —, blieb dieses Haus dem weiten Kreise der Freunde immer offen, bis 1887 der Tod Gustav Spangenbergs ihn gewaltsam trennte.

In diesem gastlichen Hause versammelte sich Sonntag abends regelmäßig zugleich ein Teil der Gesellschaft jüngerer und älterer Junggesellen, mit denen ich seit 1874 (bis zu meiner Verheiratung 1882) an dem Mittagstisch im Hotel Magdeburg in der Mohrenstraße teilnahm. Unsere Tafelrunde bestand aus etwa zehn bis zwölf ständigen Mitgliedern, deren Senior der spätere Direktor der Seewarte, Professor Neumayer, war, ein durch seine jugendliche Begeisterung, seine Gutherzigkeit, sein zielbewußtes Streben und sein vielseitiges Wissen gleich ausgezeichneter Mann. Durch ihn waren Professor von Richthofen, der bekannte Chinaforscher, ein vornehmer, zurückhaltender Mann von feinem Geist und energischem Streben, Gustav Nachtigall, mein langjähriger Tischnachbar, Geheim-

rat Schraut, der spätere Finanzminister von Elsaß-Lothringen, sowie eine Anzahl jüngerer Generalstabsoffiziere eingeführt worden, die sich um den älteren General Müller, den Reformator unserer Belagerungsartillerie, scharten: die späteren Generale Hamerling, von Hugo, Siemens, von Weise und andere. Zu ihnen gesellten sich fast täglich, oft für Wochen und Monate, Freunde und Genossen, wie die Reisenden Dr. Schweinfurth, Dr. Pogge und namentlich andere Offiziere des Generalstabes. Durch die verschiedenartigen Interessen, die diese Herren vertraten, wie durch ihre vielseitige Bildung war das Beisammensein in ein oder zwei Mittagsstunden für uns alle die angenehmste und anregendste Erholung von der einförmigen Alltagsarbeit mit ihren Sorgen und ihrem Ärger.

BEZIEHUNGEN ZU KRONPRINZ FRIEDRICH WILHELM

Während der jahrelangen Kämpfe am Museum hat uns der Kronprinz stets in aufopfernder Weise gegen Graf Usedom beigestanden und mich persönlich in so liebenswürdiger Weise herangezogen, daß mir dadurch gerade diese schwere Zeit auch besonders liebe Erinnerungen hinterlassen hat. Vom ersten Tage, an dem ich mich ihm vorstellen durfte, bis zu seinem allzufrühen Tode hat er mir sein Wohlwollen immer in der gleichen Weise erwiesen, hat er meine Pläne in jeder Weise zu fördern gesucht und vertreten, trotz der großen Widerwärtigkeiten, die es ihm brachte, namentlich auch dem greisen Kaiser Wilhelm gegenüber, der seinen alten Graf Usedom nicht fallen lassen wollte und schließlich selbst bei den größten Rücksichtslosigkeiten, die sich dieser dem hohen Protektor gegenüber erlaubte, ein Auge zudrückte. Mehr als einmal hat mir der Kronprinz bei gescheiterten Ankäufen versichert: „Ich bin Ihr Verhängnis, Bode. Sie können mir's glauben, wäre ich es nicht gewesen, der ihn meinem Vater warm empfohlen hätte, so wäre Ihr Antrag durchgegangen.“ Er kam sehr häufig in die Museen, sowohl allein als auch mit seiner Gemahlin. Sobald eine neue Erwerbung zu sehen war, wenn wir Proben zu anderen Einrich-

tungen und Bauten oder Änderungen in der Aufstellung gemacht hatten, erschien er regelmäßig, blieb oft stundenlang und hatte stets ein freundliches, anerkennendes oder aufmunterndes Wort. Wenn hohe Verwandte oder andere Fürstlichkeiten am Hofe zu Besuch waren, führte er sie und ließ mich dazu rufen, stellte mich mit der typischen Formel „die Säule unserer Museen" vor und setzte gelegentlich hinzu: „nimmt keine Bedientenorden, hier bin ich Führer, Bode ist nur mein Souffleur". Sein eigenes Urteil ordnete er stets dem unsrigen unter und hörte zu, statt selbst zu sprechen. Wenn er sich Vortrag halten ließ, stellte er sich breitbeinig hin, legte beide Hände auf die Koppel des Pallasches, den er vor sich stemmte und sah den Vortragenden mit seinen schönen blauen Augen ernst und freundlich an: so ist sein Bild in meiner Erinnerung lebendig geblieben. Leider hat nie ein Künstler, so oft auch der Kronprinz in Standbildern verewigt ist, ihn so dargestellt. In dieser Stellung als Statuette, wie sie z. B. Blaeser von Schinkel modelliert hat, würde diese herrliche männliche Gestalt eines der populärsten deutschen Bildwerke geworden sein.

Die hohen Besucher, die der Kronprinz häufig mitbrachte, hatten nur selten ähnliches Interesse wie dieser. Einzelne gingen stumm und gelangweilt durch die Säle, wie der Schah von Persien und Kaiser Alexander III., oder hatten nur einige verbindliche Worte. Ein eifriger, interessierter Besucher unserer Sammlungen war der wohlwollende alte Großherzog von Weimar, der uns dann meist lange Vorträge vor seinen Lieblingsbildern hielt. Von einem dieser Besuche erinnere ich mich noch einer komischen Szene, die ihm sein vor ihm verstorbener Sohn, der den Schwärmereien seines Vaters nicht folgen konnte und wollte, bereitete. Wir waren noch im ersten Raume der Galerie, als der Großherzog den Namen „Goethe" bereits wiederholt aussprach. Ärgerlich rief ihm sein Sohn zu: „Aber, lieber Vater, den ollen Goethe hättest du auch einmal zu Hause lassen können!" Ein stummer, tieftrauriger Blick traf den verlorenen Sohn, während in den entsetzten Mienen der zahlreichen Hofgesell-

schaft ein eigentümlicher Zug spielte, den ein boshafter Beobachter wie unterdrücktes Lachen hätte deuten können.

Die Kronprinzlichen Herrschaften zogen mich von vornherein zu ihrer Geselligkeit heran, nicht nur zu den Winterfesten in Berlin, sondern vor allem zu kleinen Vereinigungen im Neuen Palais, das sie sich als Sommerresidenz in geschmackvoller, wenn auch einfacher Weise hergerichtet hatten. Ich erinnere mich meines ersten Besuches dort im Sommer 1873 an einem Sonntagnachmittag. Ein Ausflug nach dem nahen Gut Paretz, das dem Kronprinzen gehörte, war geplant, zu dem, außer der Umgebung des Kronprinzlichen Paares, nur noch das Ehepaar Helmholtz und ich zugezogen wurden. Die Fahrt wurde auf einem kleinen Dampfer gemacht, der unterwegs auflief; wir mußten den Weg zu Fuß fortsetzen. In Paretz hatte die Frau Kronprinzessin ein Fest für die Kinder der Gutsarbeiter veranstaltet, die sie stundenlang mit Spielen amüsierte; davon waren die Kinder einiger Leute, die sich schlecht betragen hatten, ausgeschlossen worden. Als wir nun auf der Rückfahrt in dem offenen Wagen, in dem einige von uns mit der Kronprinzessin saßen, vom Dorf in den Wald hineinfuhren, stürzten plötzlich jene ausgeschlossenen Kinder hinter den Büschen hervor und überhäuften die hohe Dame mit den gemeinsten Schimpfworten, die ihre Eltern ihnen eingelernt hatten.

Bei einem dieser meist mit Ausfahrten verbundenen Besuche im Neuen Palais traf ich, soviel ich mich erinnere, zum erstenmal mit dem Prinzen Wilhelm zusammen, der damals auf dem Gymnasium in Kassel war, aber seine Ferien in Potsdam verbrachte. Wir fuhren allein in einem Wagen, und da sich seine Eltern einigen hohen Diplomaten, die mit geladen waren, widmen mußten, blieb der Prinz auch den Abend über fast allein auf mich angewiesen. Er war von außerordentlicher Frische und Freundlichkeit, fragte nach allen unseren Museumsdingen und zeigte sich dabei sehr gut orientiert.

Im folgenden Frühjahr 1874 wurde ich unerwartet zu einer Abendgesellschaft der Frau von Schleinitz geladen, offenbar

auf Veranlassung des Kronprinzen, der sich von mir über die Sammlung Suermondt erzählen lassen wollte. Den Ankauf dieser Galerie hatte Meyer tags vorher in Brüssel abgeschlossen. Menzel war gleichfalls zugegen, und auf Vorschlag der Gräfin mußte er sich daran machen, die Gesellschaft in einer Zeichnung zu verewigen. Den Kronprinz wollte er als Hauptfigur in die Mitte bringen und begann daher zunächst mit ihm. Mehr als zwei Stunden mußte der Kronprinz vor ihm stehen, bloß weil es den Künstler reizte, die hohen glänzenden Reiterstiefel, mit denen er den Anfang machte, recht detailliert wiederzugeben. Zur Unterhaltung wurde bald dieser, bald jener befohlen. Helmholtz und Hoffmann erklärten ihm die Sonnenflecken und Protuberanzen. Angeli kam dazu und machte seine amüsanten Witze im Wiener Jargon. Schließlich mußte ich über die Suermondtbilder, über den beabsichtigten Umbau der Galerie und andere Museumsdinge berichten. Als Menzel endlich dem Kronprinzen das erlösende Wort sprach, nun sei er fertig, jetzt müsse Frau von Schleinitz an die Reihe kommen, mit der doch der Kronprinz am meisten geredet habe, sagte der Kronprinz: „Nein, dann muß Bode daran kommen, denn der hat mich ja fast allein unterhalten.“ Schließlich kam ich aber gar nicht mit auf die Zeichnung. Sie wurde erst bei der Frau Hausministerin an einem zweiten Teeabend vollendet, zu dem ich nicht geladen war. Angelis sprudelnder Witz, der uns in Wien und namentlich in Italien bei täglichem Zusammensein köstlich unterhalten hatte, war im Kreise der höchsten Herrschaften nicht selten etwas sehr absichtlich und riskant. An jenem Abend bei Frau von Schleinitz leistete er das Unglaublichste. In der Unterhaltung mit der Frau Kronprinzessin fiel ihm ein kostbares Kollier aus antiken und anderen Kameen auf, ein Geschenk der Königinmutter, das sie auf dem bloßen Halse trug. Angeli nahm das Kollier, legte seine Hand auf den Hals der Kronprinzessin und studierte eine Kamee nach der anderen, ohne sich um die peinliche Situation der hohen Frau zu kümmern.

Der Erwerb der Sammlung Suermondt hatte, trotz des damals überschätzten Wertes ihrer Kunstwerke, auch neben der Vervollständigung unserer Galerie und der Handzeichnungensammlung noch nach verschiedenen Richtungen auf unsere ganzen Museumsverhältnisse und unsere Museumspolitik eine wohltätige Wirkung, die sich in vollem Maße freilich erst nach der Aufstellung der Sammlung geltend machte. Die nächste notwendige Folge war, daß Platz dafür geschaffen werden mußte, und da er in den Galerieräumen nicht vorhanden war, so kam die Frage eines Umbaues resp. eines späteren Neubaues, auf den wir schon von vornherein durch ein ausführliches Gutachten aufmerksam gemacht hatten, in Fluß. Es galt zunächst, die Sammlung so rasch wie möglich zu zeigen. Dafür konnte nur in den alten Räumen gesorgt werden, aber wir erreichten, daß dabei die eine Seite der Galerie probeweise nach unserem Plane eines allgemeinen Umbaues hergerichtet wurde. Wir legten die Passage, statt bisher den Fenstern gegenüber, an die Fensterseite und schlossen die Kabinette nach hinten ab. Dadurch entstand noch ein schmaler Gang dahinter, dessen Wand gleichfalls leidliches Licht hatte. Die Fenster, die zu tief herabreichten, wurden nach unten abgedeckt und den Seitenwänden gaben wir eine schräge Stellung, damit auch die von dem Fenster am weitesten abhängenden Bilder noch gutes Licht bekämen.

Einen eigenartigen Versuch machten wir auf meinen besonderen Wunsch, indem wir die Zeichnungen der Suermondtsammlung mit den Gemälden zusammen aufstellten, und zwar in schrägen Pulten unterhalb der Bilder. Ich wollte probieren, ob sich die Zeichnungen mit den Gemälden derselben Künstler, zu denen sie gelegentlich sogar die Entwürfe oder Studien bilden, in geschmackvoller Weise vereinigen ließen. Dabei überschätzte ich aber den instruktiven, kunsthistorischen Wert einer solchen Verbindung, die nur teilweise und unter starker Heranziehung von Photographien nach Zeichnungen und Radierungen ihren Zweck erfüllen kann,

aber den Nachteil hat, die Wirkung der Gemälde empfindlich zu beeinträchtigen.

Auch diese kleine Ausstellung ging nur langsam und unter fortwährenden Kämpfen mit dem Generaldirektor voran. Dabei wurde Graf Usedom durch Professor Weiß energisch unterstützt, der die Zeichnungen im Kupferstichkabinett aufstellen und als seinen Triumph vorführen wollte. Gleichzeitig lähmten meine Tätigkeit Streitigkeiten und Roheiten einzelner Aufseher, die schließlich (freilich außerhalb des Museums) sogar zu einem Totschlag führten, und bei deren Untersuchung ich weder vom Grafen noch von Meyer unterstützt wurde, dem die Aufsicht über das Personal, bei seiner ewigen Abwesenheit und Nervosität, höchst unsympathisch und meist unmöglich war. Dazu kamen damals gerade heftige Angriffe in der Presse sowie auch hinter unserem Rücken. Schon bald nach Abschluß des Kaufes hatten verschiedene Kunsthistoriker, wie Alfred Woltmann und C. von Lützow, die alles andere nur keine Bilderkenner waren, uns heftig angegriffen, weil wir ein paar von Suermondt hoch bewertete Bilder: eine große, sogenannte Rubens-Skizze (jetzt im Aachener Museum) und einen Hobbema, der dem unsrigen ähnlich und nicht überlegen war, vom Ankauf ausgeschlossen und manchem der gekauften Bilder bei der Ausstellung bescheidenere Namen gegeben hatten.

Wie mir, gegen den sich alle diese Angriffe richteten, dabei zumute war, geht aus einem Brief vom 7. März 1875 an meinen Vater hervor, dem ich sonst mit solchen Klagen nicht kommen durfte. „Wenn ich alles, was ich in diesen letzten Wochen“, so heißt es darin, „erlebt und erlitten habe, und überhaupt die Art, wie ich in diesem Winter existiert habe, schreiben wollte, würde das ein ganzes Buch ausmachen. Überbürdung mit Arbeit (Kataloge, Gutachten, Kommissionen) von verschiedenen Seiten; zuerst Sturmbock, dann Prügeljunge für alle; von oben ignoriert, von unten malträtiert (die Schikanen des Aufsehers und die Untersuchungen gehen immer noch fort!), die noch immer völlige Unbestimmtheit meiner

FAMILIE DES GIORGIONE

Venedig, Palazzo Giovanelli (zu Seite 125)

Stellung, die Einsamkeit, in der ich in dem ganzen Trubel und bei aller Arbeit gelebt habe, und infolgedessen d i e Stimmung und Verbitterung und das Gefühl, daß bis zum Äußersten ausgehalten werden muß: das soll der Teufel ertragen! Körperlich bekommt's mir jetzt zwar vortrefflich, aber daß es mich schließlich geistig herunterbringen muß, davor fürchte ich mich und deshalb sehne ich mich, schon zur Erholung, jetzt wieder nach Italien! Seit wir hier an der neuen Ausstellung arbeiten, bin ich von den verschiedensten Seiten bei Meyer selbst, beim Minister, beim Kronprinzen verleumdet worden, zum Glück meist durch so lächerliches Zeug, daß mir die Herren selbst den Unsinn wiedererzählt haben. Alle die, welche über unsere Neuerungen und über Meyers Stellung wütend sind, laden auf mich ihren Ärger ab, schieben mir in die Schuhe, was Meyer verordnet, weil keiner sich an ihn direkt heranwagt — und allen geht Suermondt voran, zum Dank für alle Mühe, die wir uns in seinem Interesse gegeben haben, und für den hohen Orden, den wir ihm mit größter Mühe beim Kaiser durchgedrückt haben! — — Das sind die bösen Nachteile, die sich vorläufig mit den Vorteilen der allgemeinen Teilnahme an den Museen, speziell an der Galerie und an allem, was darin geschieht und nicht geschieht, verbinden, und die in einer solchen Großstadt wie Berlin und bei dem Charakter der Berliner, zumal der Berliner Künstler doppelt stark sich geltend machen." — — Ich sollte in meiner langen Tätigkeit an den Museen noch ganz andere Proben davon kennenlernen!

Wenige Tage, nachdem ich diesen lamentablen Brief geschrieben hatte, wurde endlich die Ausstellung eröffnet. Der Kaiser, der sich dazu angemeldet hatte, konnte wegen starker Erkältung nicht kommen. An seiner Stelle eröffnete das Kronprinzliche Paar vor einem zahlreich geladenen Publikum die Ausstellung. Der Erfolg war ein großer und blieb es, namentlich nachdem die Ausstellung, die anfangs nur für die Abgeordneten, Künstler u. a. besonders Interessierte zu sehen war, auch dem großen Publikum zugänglich gemacht

wurde. Wochenlang mußte ich täglich während der ganzen Besuchszeit zur Stelle sein, um für Fürstlichkeiten und Bekannte den Cicerone zu machen. Gleichzeitig hatte ich eine zweite Auflage des ausführlichen Kataloges fertigzustellen und wurde zu allem noch geplagt durch eine sehr ungewohnte, mir unsympathische Beschäftigung, durch Vorträge vor jungen Damen im Museum.

Ganz unvorbereitet bekam ich eines Tages im Februar einen Brief von Professor Mommsen, daß sich am Montag, wo das Museum geschlossen sei und ich daher nichts Besseres zu tun hätte, seine ältesten Töchter und eine Reihe Altersgenossinnen bei mir in der Galerie einfinden würden, um von mir Vorträge über einen durch mich zu wählenden Abschnitt der Renaissancekunst zu hören. Das war recht vertrauensvoll von der damaligen Magnifizenz, aber mir kam's sehr ungelegen! Von Haus aus besaß ich keine Redegabe und auf der Schule wurde sie nie geübt. Vor allem hatten das schwere Kopfleiden und gewiß auch die großen Dosen von Brom, die ich jahraus jahrein dagegen nahm, mein Gedächtnis empfindlich geschwächt und mir namentlich die Fähigkeit genommen, rasch das rechte Wort zu finden, die Gedanken klar auszusprechen und im Zusammenhang zu bleiben. Darum sind mir Vorträge jeder Art stets sehr schwer geworden und zuwider gewesen, selbst wenn mir das Thema ganz geläufig war. Einen Toast auszubringen, wäre mir unmöglich gewesen, wie mir schon als Knabe das Auswendiglernen die größte Schwierigkeit machte. Jene mir aufgezwungenen Vorträge werden für die Zuhörerinnen wohl ebensowenig erbaulich gewesen sein, wie sie es für mich waren.

WIEDER IN ITALIEN

Aus allen diesen Arbeiten, Nöten und Sorgen wurde ich endlich auf kurze Zeit herausgerissen durch einen Auftrag des Ministers, der mir Anfang April — über den Kopf des Grafen Usedom hinweg, dem längst sein eigener Lieblingsplan verleidet war — einen Urlaub zu einer Dienstreise nach Italien

erteilte, um zusammen mit den Bildhauern Süßmann-Hellborn und Robert Cauer in den Hauptorten alle Abmachungen mit den Formern zur Herstellung guter Formen nach Hauptwerken des Mittelalters und der Renaissance zu treffen. Der Kronprinz teilte mir, als ich mich bei ihm verabschiedete, noch vertraulich mit, daß wir uns in Italien sehen würden.

Diese Reise war in der Tat das, was ich von ihr erwartete: ein Erfolg nach jeder Richtung. In Rom, wohin ich mich direkt begab, traf ich Sußmann-Hellborn und den während einer Hälfte des Jahres in Rom ansässigen R. Cauer, die beide neben mir der Kommission zur Überwachung der Abformungen in Italien angehörten. Ich habe damals in Rom (hier noch zusammen mit Professor Sußmann), Siena, Florenz und Venedig, später in Mailand und einigen kleineren Städten, wie Pisa, Pistoja, Orvieto und Padua, alle Vorbereitungen zu den Abformungen durch definitive Wahl der Bildwerke, Auswahl der Former und Verhandlungen mit dem Unterrichtsminister Bonghi und lokalen Behörden erledigt. Die Kontrakte mit den Formern und die Überwachung der Abformungen war Sache der Gebrüder Cauer, die abwechselnd ihren Aufenthalt in Rom hatten.

In Rom traf ich alte Freunde. Rudolf Henneberg war seit Jahresfrist dort und hatte sich mit seiner älteren, gleichfalls unverheirateten Schwester, die ganz in seinen Interessen aufging und für ihn lebte, ein behagliches Heim eingerichtet, wo ich täglicher Gast war. Ein paar Tage darauf fand sich unerwartet ein zweiter Landsmann als Gast ein, Heinrich Vieweg, der von Jagden im Somaliland zurückkehrte. Mit beiden zusammen machten wir, sobald wir nicht anders beschäftigt waren, Ausflüge in die Umgebung Roms und Streifzüge durch die Kirchen und Sammlungen der Stadt. In einer der Kirchen begegnete mir zufällig Jacob Burckhardt, der seit Jahrzehnten zum erstenmal wieder nach Rom kam. Wir waren seitdem wiederholt hier und später in Florenz tagelang zusammen, und ich genoß mit vollen Zügen seine liebenswürdige, äußerst anregende Gesellschaft und Belehrung. Die Monumente da-

mals mit ihm studieren zu dürfen, war mir doppelt wertvoll, da mich Burckhardt schon bei einem Aufenthalt in Basel im Herbst des vorausgehenden Jahres gebeten hatte, die weiteren Auflagen des „Cicerone“ zu übernehmen.

Von Rom aus machten Henneberg, Sußmann und Vieweg mit mir einen zweitägigen Ausflug nach Orvieto. Am 22. April waren wir in Florenz, dem Mittelpunkt meiner damaligen Aufgabe, die mir dadurch erleichtert wurde, daß hier bereits ein erfahrener Former vorhanden war. Der Mann hatte jahrelang für das South Kensington Museum gearbeitet und kannte auch Mittel und Wege, die Erlaubnis zu den Abformungen zu bekommen. Ich suchte die alten Freunde, Liphart und Fiedler, auf und lief mit ihnen die Händler ab, die nach unseren Ankäufen 1873 auf das Berliner Museum in erster Linie spekulierten. Doch war wie in Rom so auch hier nichts Hervorragendes an Bildern zu haben. Ich sah mir, wie dort die Sammlung Patrizi, so hier namentlich die Sammlung Torregiani an, die als gelegentlich verkäuflich bezeichnet wurden.

Bessere Aussichten schienen sich für Renaissanceskulpturen zu bieten. Gleich bei meinem ersten Aufenthalt in Italien hatte ich für die Plastik der Renaissance und Protorenaissance eine besondere Vorliebe gefaßt. Die Vorarbeiten behufs Abformung der Meisterwerke der Plastik dieser Zeit wie die Durcharbeitung des „Cicerone“ für die 3. Auflage hatten mich zu gründlicheren Studien nach derselben Richtung geführt und meine Begeisterung für diese Kunst noch gesteigert. Je mehr ich mich dann im Kunsthandel umsah, um so mehr überzeugte ich mich, daß von den Bildwerken dieser Zeit noch eine nicht unbeträchtliche Zahl im Privatbesitz war, und daß sie, da sie damals noch wenig gesucht waren, Preise erreichten, die gelegentlich nicht sehr viel höher waren als die Formen, die ich danach herstellen lassen mußte. Ich richtete daher auf die Erwerbung solcher Originale mein besonderes Augenmerk und hielt mich dazu voll berechtigt, da mir ja, neben den Gemälden, zugleich die Sorge für die Plastik der christlichen Epoche übertragen war.

Ich sollte zunächst wenig Glück damit haben. In Siena und Florenz hatte ich ein paar bemalte Stucchi erworben, deren Aufnahme in unsere Sammlungen Graf Usedom aber kurzweg verweigerte. Die Stucchi seien Abgüsse, gehörten also nicht unter die Originale, und da sie bemalt seien, dürften sie auch nicht in die Abgußsammlung aufgenommen werden, so lautete sein Ukas. Ähnlich erging es mir mit den ersten Kleinbronzen, die ich von dieser Reise mitbrachte. Das seien Spielereien für die Wohnungen jüdischer Liebhaber, meinte er. Nur ein Exemplar des Reiters von Riccio fand Gnade vor seinen Augen, weil es schon eine gewisse Größe hatte. Ich mußte also diese Erwerbungen bei Bekannten unterbringen, was bei ihrer Billigkeit — die Stucchi hatten 25 Lire das Stück gekostet — nicht sehr schwierig war. Wie wenig Verständnis man aber damals selbst in kunstsinnigen Kreisen Berlins für den malerischen Reiz solcher bemalter Stuckreliefs hatte, beweist der Umstand, daß ein Kollege, der eines dieser Reliefs übernahm, die feine alte Bemalung abkratzen und durch neue Farben nach seiner Wahl ersetzen ließ.

In Florenz fand ich bei dem Antiquar Riblet, bei dem ich schon 1873 die stattliche Porträtbüste des Malers Carlo Maratti von Francesco Maratti um 1500 Lire erworben hatte, die Marmorbüste eines Christus unter dem Namen Mino; sie sollte 5000 Lire kosten. Da ich, nach reicher Erfahrung, fürchten mußte, daß mein Vorschlag der Erwerbung dieses Bildwerkes von seiten des Grafen Usedom unbeantwortet bleiben, wenn nicht abgelehnt werden würde, so war es mir sehr erwünscht, zu erfahren, daß die Kronprinzlichen Herrschaften eben in Florenz angekommen und in demselben Hotel (dem Hotel Nuova York, das wir damals regelmäßig bewohnten) abgestiegen seien. Gleich am zweiten Tage begegnete ich ihnen, und der Kronprinz fragte sofort, was es im Kunsthandel gäbe. Er würde mich gern einmal begleiten, zumal auch die Frau Kronprinzessin alte Stoffe für Vorhänge und Bezüge suche. Die Büste fand den vollen Beifall des hohen Herrn, und da sie auch Burckhardt und Liphart warm empfahlen, die wir bei Riblet trafen, so befahl der Kronprinz den Ankauf.

Das Zusammentreffen der hohen Herrschaften mit Jacob Burckhardt war ein sehr komisches. Dieser, ein eingefleischter Großdeutscher und voll tiefem Groll über den Ausgang der Kriege 1866 und 1870, dazu im höchsten Grade schüchtern und Einsiedler, wollte sofort entschlüpfen, als er von Baron Liphart hörte, wer das Ehepaar, mit dem ich eingetreten, war. Aber da ich dem Kronprinzen, als ich Burckhardts ansichtig wurde, gleich mitgeteilt hatte, wer dieser war, ging er direkt auf ihn zu, begrüßte ihn warm und stellte ihn seiner Gemahlin vor. Nachdem Burckhardt den ersten großen Schrecken überwunden hatte, gewann ihn die Herzlichkeit und natürliche Freundlichkeit des Fürstenpaares, „wie er sie bei einem Hohenzollern nie erwartet habe", so sehr, daß er ein paar Tage lang als ihr Führer mit ihnen die Kirchen und Sammlungen besuchte, und daß er sich im Herbst des Jahres sogar noch einmal zu einem Besuch in Berlin entschloß und „seinen Frieden mit Preußen machte".

Wir haben damals in Florenz unter anderem auch den Palazzo Strozzi besucht. Vor den schönen Familienporträts in Bild und Marmor äußerte die Frau Kronprinzessin: „Solche Sachen sollten Sie kaufen; da ist ja aber leider nie daran zu denken!" Drei Jahre später waren wir die glücklichen Besitzer dieser Schätze.

In Florenz erfuhr ich, daß die Replik des „Kardinals Inghirami" von Raphael, die sich noch in der Familie in Volterra befinde, käuflich sei. Da auch die kurz vorher bekannt gewordene Marmorstatue des Giovannino beim Conte Rosselmini in Pisa, das viel umstrittene verschollene Jugendwerk Michelangelos, als käuflich bezeichnet wurde, beschloß ich, mir gleich beide anzusehen. Zu meiner Freude begleitete mich Herr v. Liphart auf der auch landschaftlich so lohnenden Fahrt. Beide Werke erschienen uns echt und wünschenswert, waren aber damals noch nicht zu haben. In Pisa trafen wir zufällig die Kronprinzlichen Herrschaften, die den Ausflug von Florenz gemacht hatten. Sie wünschten gleichfalls den Giovannino zu sehen, und der Kronprinz ersuchte mich, alles zu

tun, um die ihn in hohem Maße anmutende Figur zu erwerben. Von Pisa fuhren Liphart und ich noch nach Sarzana, um dort die Kopie unseres Altarbildes von A. del Sarto zu sehen, die aber so schlecht ist, daß sie für eine damals geplante Restauration unseres Bildes nicht zum Vorbilde dienen konnte. Ein mehrtägiger Ausflug über Arezzo nach Borgo San Sepolcro und Citta di Castello und zurück über Perugia war gleichfalls ohne direkten Erfolg, da die in Citta di Castello in der Familie Mancini käufliche große Anbetung der Hirten von Signorelli und eine Himmelfahrt Mariae desselben Meisters mir nur Werkstattbilder dieses Künstlers zu sein schienen (beide später an die National Gallery in London verkauft), und da ein Altar der Himmelfahrt Christi von Andrea della Robbia (später in der Sammlung Spitzer) als unvollständig und wenig bedeutend gleichfalls für uns nicht in Betracht kam.

Mitte Mai war ich in Venedig, um dort die Abformungen zu bestimmen. Auch hier traf ich wieder die Kronprinzlichen Herrschaften, mit denen ich noch eine Woche zusammen war. Bei dem herrlichen Maiwetter unternahm die Frau Kronprinzessin fast täglich Ausfahrten in der Gondel, um Aquarellstudien zu machen, wobei sie Graf Seckendorff, A. v. Werner und Passini begleiteten und ihr bei ihren Arbeiten an die Hand gingen. Der Kronprinz erklärte, daß er es vorziehe, die Stadt und ihre Kunstschätze einmal gründlich kennenzulernen. Ich solle ihm dabei als Cicerone dienen, da ich ja doch die Kirchen wegen der Abformungen besuchen müsse. Er wolle dafür auch mit mir zu den Händlern laufen und meine Erwerbungen beim Grafen vertreten. Bei diesen Besichtigungen war der Kronprinz stets außerordentlich gründlich. Morgens trafen wir uns sehr zeitig in der Markuskirche. Er könne, wie er sagte, seinen Tag in Venedig nicht anfangen ohne einen Gang durch San Marco. Dann folgte die Besichtigung der einen oder anderen Kirche, aus Rücksicht auf meine Aufgaben gewöhnlich solcher, in denen ich mit den Formern zu tun hatte: der Frari, San Giovanni e Paolo, Santa Maria dei Miracoli u. a., was die drei bis vier Stunden vor dem Frühstück in Anspruch nahm.

Nach dem Frühstück, das durch den glänzenden, harmlosen Humor des damaligen Reisemarschalls der Herrschaften, Oberst Mischke, und die liebenswürdige Unterhaltungsgabe der Gräfin Dönhoff, späteren Fürstin Bülow, stets sehr animiert verlief, wurde meist eine Ausfahrt nach dem Lido oder nach Murano gemacht, der Dogenpalast oder die Galerie besehen und zum Schluß wurden Händler aufgesucht; abends war ich zum Diner im Hotel Danieli befohlen. Einmal, als wir den prächtigen Sonnenuntergang über der Giudecca bewunderten, sagte der Kronprinz, jetzt wolle er uns einen Genuß verschaffen, den wir nie gehabt hätten, und führte uns durch einen Seiteneingang, dessen Schlüssel ihm zur Verfügung gestellt waren, in die oberen Säle des Dogenpalastes, die durch das goldige Licht der scheidenden Sonne einen ganz eigenen Zauber ausübten.

Lebhaft in der Erinnerung ist mir noch ein Besuch in Santa Maria dei Miracoli, deren treffliche Restauration durch Luca Beltrami damals eben begonnen war und wo gerade die von Pennacchi bemalte Holzdecke instand gesetzt wurde. Während der Kronprinz die köstlichen Ornamente des Chores studierte, war ich, da sich die Arbeiter über Mittag entfernt hatten, auf den sehr schadhaften Leitern bis oben unter die Decke geklettert. Auf die Frage des Kronprinzen, was da zu sehen sei, hatte ich ihm zugerufen, mich interessierten die Hauptwerke Pennacchis, die sich oben an der Decke befänden. Plötzlich sah ich den Kronprinzen neben mir auf dem Gerüst. Der Aufstieg war ihm nicht schwer geworden, aber als er wieder hinunterklettern wollte, erklärte er, daß er Schwindel bekäme. Ich müsse zuerst auf die Leiter steigen, er würde unmittelbar folgen, könne aber nicht nach unten sehen, ich müsse ihm daher jede nächstfolgende Stufe bezeichnen, namentlich wo Lücken vorhanden seien. Dieser Abstieg auf elenden Leitern von reichlich hundert Sprossen war unter solchen Umständen nicht sehr erfreulich, aber schließlich kamen wir ohne jeden Zwischenfall unten an. Ich fürchtete, der Kronprinz würde

über die Unvorsichtigkeit und die vor mir bekundete körperliche Schwäche ärgerlich sein und mich das entgelten lassen, zumal ihn diese peinliche Lage in Gefahr gebracht hatte. Gerade das Gegenteil war der Fall. Er half sich und mir über die unangenehme Situation durch einen Scherz hinweg und zeigte sich so liebenswürdig wie immer.

Bei den Antiquaren erwarben wir für die Kronprinzlichen Herrschaften eine Anzahl schöner alter Stoffe und Möbel. In einem Geschäft war die Bibliothek eines vornehmen Herrn der Terra ferma mit einigen Kunstgegenständen zu verkaufen. Der Kronprinz wählte einige ganz billige frühe venezianische Drucke mit schönen, alten Einbänden, da ihm die Verbesserung unserer deutschen Drucke am Herzen lag. Bei dieser Gelegenheit gab er mir den Auftrag, in Italien eine Reihe klassischer Inschriften abzeichnen oder photographieren zu lassen, damit er später einmal eine Publikation wirklich mustergültiger Vorbilder herausgeben könne; leider ist es dazu nie gekommen. Gleichzeitig kaufte ich aus derselben Sammlung ein frühes Majolika-Tintenfaß mit einem Paris, das ich dem Kunstgewerbe-Museum überließ, und eine gute Porträtbüste aus Ton in der Richtung des Pietro Lombardi (letztere um 800 Lire), die ich dem Museum schenkte, da Graf Usedom wieder Schwierigkeiten machte, sie käuflich zu erwerben. Ein sehr schönes reich ornamentiertes Tintenfaß in Gestalt eines Fußes mit reich dekorierter Sandale aus Riccios Werkstatt, das 400 Lire kosten sollte, ließen wir leider stehen, der Kronprinz, weil er behauptete, soviel Geld dafür nicht übrig zu haben, und ich selbst, weil Graf Usedom den Ankauf kleiner Bronzen für unsere Sammlung abgelehnt hatte.

Gegen Ende Mai reisten die Kronprinzlichen Herrschaften direkt nach Deutschland zurück, während ich noch auf eine Woche in die Lombardei ging, um hier die Abformungen von Mailand aus, wo ein tüchtiger Former war, in Gang zu bringen. Von Baslini kaufte ich bei der Gelegenheit ein paar gute lombardische Marmorreliefs, darunter das Reliefporträt eines jungen Mannes, letzteres eine Arbeit von Crist. Solari, zu-

sammen für 1500 Lire. In Brescia führte mich Baslini noch einmal in die Sammlung Fenaroli, weil sie in kurzer Zeit zum Verkauf kommen würde, was sich nicht lange darauf bestätigte.

Über Basel, wo ich zwei Tage mit Jacob Burckhardt und His-Heusler zusammen war, kam ich vor Mitte Juni nach Berlin zurück. Meine Annahme, daß Graf Usedom mich höchst ungnädig aufnehmen würde, bestätigte sich zu meiner Überraschung nicht. Freilich hatte sich in Berlin manches abgespielt, worüber der Kronprinz mir schon in Venedig vertrauliche Mitteilungen gemacht hatte. Graf Usedom hatte, da wegen seiner ewigen Verzögerungen und seines Widerspruches bei dem Suermondt-Ankauf und der Frage der Aufstellung und des Umbaues schließlich alles über seinen Kopf hinweg entschieden und ausgeführt wurde, im Februar seine Entlassung eingereicht. Der ministerielle Bericht über seine Amtstätigkeit, den Herr von Wilmowsky dem Kaiser vortrug, hatte selbst diesen bedenklich gemacht, aber nach monatelangem Schwanken entschied er sich doch für Usedoms Bleiben. Bei der Gelegenheit wurde diesem jedoch die Allerhöchste Unzufriedenheit über seine Amtsführung so deutlich ausgesprochen, daß der Kronprinz sagte, Usedom müsse daraufhin notwendig gehen. Allein er ging nicht. Wenn er blieb, so geschah dies wohl zum Teil, weil seine äußere Lage eine sehr bedrängte war. Seine Gattin, eine vornehme Schottin, war eine Verschwenderin, dazu bekannt durch ihre Taktlosigkeit, und die einzige Tochter — noch kolossaler als der Vater und daher die „Use-Kathedrale" genannt — war von ihr in dem Bedürfnis nach Luxus aufgezogen.

Die erste Wirkung des kaiserlichen Erlasses war wenigstens insofern günstig, als Graf Usedom versuchte, seinen Beamten gegenüber weniger tyrannisch zu verfahren. Er akzeptierte daher die meisten meiner plastischen Ankäufe, freilich nachdem er vorher Boettichers Gutachten darüber eingeholt hatte. Dies lautete, — wie ich später erfuhr — dahin, daß Porträtdarstellungen, wenn sie gut und nicht teuer wären, immer erwünschte

Bereicherungen seien, Madonnen oder Christusköpfe könnten wir aber nicht mehr brauchen, da sich bereits 17 Madonnendarstellungen und verschiedene Christusköpfe in der Sammlung befänden. Als die Marmorbüste des Ecce homo in der Art des Mino ankam, begann daher der alte Tanz von neuem. Ich hatte die Büste in der mir unterstellten Abteilung der Bildwerke christlicher Epoche (in dem dunklen Saal am Hofe) aufstellen lassen. Einige Tage darauf fand ich sie auf dem Fußboden meines Arbeitszimmers in der Gemäldegalerie und dabei einen Zettel von Professor Boettichers Hand: die Büste sei nicht von ihm gekauft, gehöre also nicht in seine Abteilung. Ich ließ sie darauf durch einen Galeriediener in das Arbeitszimmer von Professor Boetticher stellen, mit einem Brief, in dem ich ihm mitteilte, daß die Büste auf Befehl des Herrn Protektors gekauft worden sei und daher wieder ausgestellt werden müsse. Aber Professor Boetticher entschied anders. Er ließ die schwere Büste durch Diener ins Palais des Kronprinzen schaffen und dort im Vorplatz mit einem Brief deponieren, worin er Sr. Kaiserlichen Hoheit mitteilte, daß Erwerbungen für die plastische Abteilung nur durch ihn, den Direktor der Abteilung, gemacht würden. Er stellte daher die von Sr. Kaiserlichen Hoheit erworbene Büste Allerhöchstdemselben zur Verfügung. Der Erfolg war, daß die Büste noch an demselben Tag an ihrem Platz im Museum stand und Herr Boetticher einen Urlaub auf unbestimmte Zeit erhielt, der schließlich zu seiner Pensionierung führte.

EINE NEUE ERGEBNISLOSE ITALIENREISE

Ein Zeichen, daß Graf Usedom damals wenigstens die Absicht hatte, zu einem erträglichen Verhältnis mit seinen Direktoren zu kommen, war auch seine Aufforderung, ihm über die Chancen zu größeren Erwerbungen, die sich mir auf meiner letzten Reise nach Italien geboten hatten, ausführlichen Bericht zu erstatten. Auf diesen Bericht hin erhielten dann Meyer und ich im Herbst die Aufforderung zu einer neuen Reise nach Italien, um jene Erwerbungen mit allen Mitteln

zu betreiben. Über Mailand und Brescia, wo wir noch einmal die schönen Bildnisse von Moretto und Moroni in der Sammlung Fenaroli prüften, gingen wir nach Florenz und Rom und über Florenz und Venedig zurück.

In Florenz machten wir damals die Bekanntschaft eines Künstlers in mittlerem Alter, Stefano Bardini, der ein bescheidenes Atelier im Palazzo Canigiani neben dem Maler und Antiquar Tricca, dessen Vermittlung wir den Signorelli verdankten, innehatte. Er besaß selbst nur ein paar Waffen und einige treffliche kleine Bronzen (darunter den Kampf eines Negers zu Pferde mit einem Löwen und den kleinen Herkules, beide von Bertoldo), deren Ankauf aber Graf Usedom ablehnte. Diese Sachen zeigten zur Genüge, daß Bardini einen ungewöhnlichen Geschmack besaß. Was er uns dann als käuflich in Aussicht stellte, bestätigte dies. Abgesehen von der Galerie Torregiani, für die aber damals der Besitzer noch keine Forderung machen wollte, waren es namentlich verschiedene wertvolle Renaissancebildwerke, auf die er mich aufmerksam machte, freilich ohne daß es gleich zu einem Ankauf kam. In einer alten Mediceervilla bei Pontedera hatte er das interessante Marmorrelief der Madonna mit dem Kind und einem anbetenden Engel in einem prächtigen Tabernakel mit Bronzesäulen zur Seite aus der Werkstatt Verrocchios entdeckt, dessen Erwerbung er um etwa 16 000 Lire für möglich hielt. Ich gab ihm Auftrag, darauf wie auf die bemalte Stuckbüste des sogenannten Palla Rucellai im Palazzo Rucellai und auf die Tonbüste Donatellos im Palazzo Capponi bei günstiger Gelegenheit zu unterhandeln. Auf der Fahrt nach Pontedera hatte er mir auch noch Rossellinos köstlichen Sebastiansaltar in der Collegiata zu Empoli als Privateigentum und gelegentlich käuflich bezeichnet. Über alles das berichtete ich an Graf Usedom, ohne jedoch Antwort zu erhalten. Sonst kaufte ich (um 3000 Lire) nur eine frühe Arbeit von Andrea della Robbia, einen Brunnenputto in fast Lebensgröße, ein kleines „Manneke“, von der vollen Frische seiner frühesten, unter Verrocchios Einfluß ausgeführten Ar-

beiten, sowie (um 8500 Lire) ein kleines, von Fra Angelico bemaltes Ciborium mit singenden und spielenden Engeln. Letzteres hat Meyer leider bald darauf dem Verkäufer, dem Maler Tricca, weil es unter unseren Bildern sich nicht gut ausnehme, wieder zurückgegeben, worauf es Graf Gregor Stroganow um einen wesentlich höheren Preis erwarb.

Da wir in Florenz nicht länger unnütz auf Antwort vom Generaldirektor warten wollten, fuhren wir weiter nach Rom, namentlich um zum Abschluß der Unterhandlungen über einige der besten Bilder aus der Sammlung des Marchese Patrizi zu kommen, die wir schon seit 1873 zu erwerben suchten. Durch unseren römischen Unterhändler gelang es, das Rundbild der Begegnung der Maria mit Elisabeth von Signorelli sowie zwei sehr ansprechende Porträts unter dem Namen Raphael (wahrscheinlich Franciabigio) und Sebastiano del Piombo (wahrscheinlich vielmehr Salviati) um zusammen 80 000 francs anzukaufen.

In Rom ersuchte mich unser Gesandter, Herr von Keudell, um die Besichtigung einer Sammlung alter Elfenbeinbildwerke im Besitze des Conte Possenti in Fabriano, auf die er seit längerer Zeit schon Graf Usedom aufmerksam gemacht habe. Ich erfuhr in Fabriano vom Besitzer, daß er dem Grafen die Sammlung bereits vor Jahresfrist angeboten und sogar den Handkatalog mitgesandt habe, aber auf alles Drängen nie eine Antwort bekommen habe. Leider wollte er damals von einer Auswahl aus der durch viele Fälschungen und geringe Stücke entstellten Sammlung nichts wissen. Als ich mich bald darauf wieder danach umsah, waren alle wirklich wertvollen Stücke, namentlich die altchristlichen und byzantinischen Tafeln, schon durch einen Händler erworben und an Graf Stroganow, Spitzer u. a. weiterverkauft.

Da wir auch für die Patrizi-Bilder keine Entscheidung vom Grafen Usedom erhalten konnten, schlossen wir den Kauf auf Ermächtigung des Ministers und des Protektors ohne ihn ab. Kurz vorher hatte der Graf beides, auch den Ankauf verschiedener hervorragender kleiner Gobelins, die ich in Florenz und

Mailand gefunden hatte, als „Sache des Gewerbe-Museums" (das damals Preise von einigen tausend Mark noch nicht anzulegen wagte), abgelehnt, obgleich wir unmittelbar vorher auf seine Veranlassung über den Ankauf einer sehr teuren, aber gewöhnlichen Sorte von Gobelins hatten verhandeln müssen. Jene Teppiche waren ein paar kleine Seidenwebereien, nach Kompositionen von G. David oder einem ähnlichen Niederländer um 1500, sowie aus etwas früherer Zeit eine Pietà, offenbar von Cosma Tura (jetzt in der Lenbach-Sammlung) und eine Madonna mit Heiligen unter einem Baldachin, die ich für H. Vieweg erwarb. Gerade diese Stücke schienen mir von hervorragendem Interesse, weil ich daraus nachweisen zu können glaubte, daß bereits im 15. Jahrhundert, was seither urkundlich beglaubigt ist, an verschiedenen Stellen Italiens Gobelinfabriken bestanden. Auch die Bordüren dieser Teppiche, wie die Stilisierung der Pflanzen und Tiere — bei den Bordüren, deren ich damals verschiedene ganz billige für das Kunstgewerbe-Museum und für Bekannte kaufte — schienen mir für meine Annahme zu sprechen.

Auf diesen ersten italienischen Reisen fand ich auch hier und da in Kirchen und in Künstlerateliers orientalische Teppiche, deren Übereinstimmung mit den auf Gemälden vorkommenden Teppichen mir auffiel. Ich machte Händler darauf aufmerksam und konnte für mich und für das Kunstgewerbe-Museum einige gute Stücke (selbst große Teppiche um 100 bis 150 Lire) erwerben. Daß sie mir schon bei meinem ersten Besuch von Italien im Frühjahr 1871 in die Augen gefallen waren, hat mir viele Jahre später Herr von Angeli ins Gedächtnis gerufen, als ich ihn bei der Begründung unserer vorderasiatischen Kunstabteilung 1904 um Abtretung seines prächtigen vorderasiatischen Gebetsteppichs mit dem großen Wolkenband in der Mitte bat. Er hatte ihn seinem Sohne geschenkt, verschaffte ihn mir aber von dessen Witwe um 1000 Kronen. Ich erkundigte mich nach der Herkunft des Teppichs, worauf er mir antwortete, die Herkunft sollte ich eigentlich am besten kennen. Ich hätte ihm ja den Teppich in

Venedig für 35 Lire erworben, als wir dort im Frühjahr 1871 zusammen gewesen seien.

Auf der Rückreise über Venedig gelang uns noch der Kauf eines Bildes, dessen schließlicher Verlust einer der schmerzlichsten für unsere Galerie gewesen ist. Wir erwarben aus der Galerie Manfrin das letzte bedeutende und zugleich das bedeutendste Bild, die sogenannte Familie Giorgiones, für den Preis von 27 000 Lire. In dem Kaufvertrag hatte Meyer ausgemacht, daß die Summe dafür bis zu einem bestimmten Datum — ich glaube acht Wochen nach Abschluß des Kontraktes — gezahlt werden müsse. Sonderbarerweise hatte er, statt sofort eine Anzahlung zu machen und das Bild gleich zu übernehmen, diese Bedingung gestellt, um Graf Usedom, dessen unerhört rücksichtsloses Benehmen gerade während dieser Reise ihn aufs höchste erbittert hatte, eine Falle zu stellen. Wenn er den Zahlungstermin versäume, so würde ihn der Verlust eines so berühmten Bildes sicher die Stellung kosten. Den Termin hat Graf Usedom dann in der Tat verbummelt, aber seine Stellung hat es ihn trotz aller Beschwerden nicht gekostet. Das einzige Resultat war, daß uns das herrliche Bild entgangen ist, und daß eine solche Lücke in unserer Galerie künftig nie mehr ausgefüllt werden kann. Freilich spielte dabei noch eine besondere Intrige mit. Von unserem Kauf hatte Giovanni Morelli unter der Hand erfahren, der sofort Schritte tat, um das Bild für Italien zu retten. Er gewann den reichen Principe Giovanelli als Käufer, setzte sich dann mit den Erben Manfrin und mit unserem Bankier, einem Italiener, in Verbindung, und dieser richtete es so ein, daß die Zahlung, die Graf Usedom endlich am letzten Tage angeordnet hatte, eine Stunde nach Ablauf der Frist gemacht wurde!

Während Meyer die Unterhandlungen noch führte, war ich über München nach Berlin vorausgefahren. In Italien war es noch warm gewesen, aber schon auf dem Brenner lag Schnee und in München begann der Frost, der rasch zunahm, je weiter wir nach Norden kamen. Ich hatte nur einen Sommeranzug und Sommerpaletots, günstigerweise wenigstens zwei, bei mir.

Hinter Hof blieben wir im Schnee stecken und mußten 6 oder 7 Stunden warten, bis uns ein Bummelzug mit Wagen dritter Klasse und ohne jede Heizung erlöste. Bei einer Kälte von über 20° R auf dieser mehr als 24stündigen Fahrt habe ich erfahren, was Kälte heißt. Geschadet hat sie mir bis Berlin übrigens nicht.

ERWERBUNG DER BÜSTE VON PALLA RUCELLAI

In Berlin wurde ich vom Generaldirektor mit einer mir ganz ungewohnten kalten Korrektheit empfangen und sofort zu Berichten über alles, was ich an käuflichen Sachen gesehen und als brauchbar notiert hatte, aufgefordert. Ich erfuhr gleich darauf den Grund: Graf Usedom hatte einen derben Verweis vom Protektor erhalten, daß er alle meine Briefe aus Italien unbeantwortet gelassen hatte. Lange wirkte das aber nicht, nach wenigen Wochen war die alte Verbummelung aller Geschäfte und der plötzliche Wechsel von geschwätziger Vertraulichkeit zu übelster Laune wieder an der Tagesordnung. Und gerade damals gab es fast gleichzeitig Hervorragendes in merkwürdiger Menge. Die Verwaltung des Hofje van Beresteyn in Haarlem bot die Bilder von Frans Hals um eine halbe Million Mark an, Friedrich Lippmann war bereit, seine altdeutschen und altniederländischen Bilder um 50 000 Gulden herzugeben, und die Versteigerung der Sammlungen Baron Schneider in Paris, Lippmann-Lissingen in Wien u. a. wurde für das kommende Frühjahr angekündigt. Vor allem konnte ich die Unterhandlungen über eine Reihe der wichtigsten Erwerbungen von italienischen Renaissanceskulpturen dem Abschluß nahebringen. Die große Stuckbüste des sogenannten Palla Rucellai, die ich durch einen gewissen Gabrielli im Palazzo Rucellai für 10 000 Lire (damals etwa 7000 Mark) ausgehandelt hatte, fand zufällig Gnade vor des Grafen Augen, da er den berühmten Palla aus der Florentiner Geschichte kannte. Sie wurde anstandslos erworben, und doch knüpfte sich auch an diese Erwerbung wieder eine lange Reihe von Sorgen und Widerwärtigkeiten, ohne die unter dem Regime Use-

ANTONIO ROSSELLINO, HL. SEBASTIAN

Empoli, Collegiata (zu Seite 122, 128 u. 129)

doms überhaupt nichts angefangen und durchgeführt werden konnte!

Als die Büste ankam, ließ sie Graf Usedom, der jede Sendung zuerst begutachten wollte, in sein Zimmer schaffen. Ich sah sie bei ihm gleich nach der Aufstellung mit unserem Restaurator Schmidt. Graf Usedom erklärte sich befriedigt mit dem Ankauf — es war eine ausgezeichnete Eigenschaft des Grafen, daß er jede vollzogene Erwerbung, selbst wenn sie gegen seinen Willen gemacht war, voll und ganz vertrat, betrachtete er sie dann doch als sein Werk! —, sagte aber, daß die Fliegenflecke im Fleisch ihn störten. Er würde die Büste mit Spiritus abwaschen lassen. Wir rieten dringend davon ab, und Schmidt erklärte, daß dadurch die alte Farbe, die Wasser- oder Wachsfarbe sei, zerstört würde und die Flecken nicht einmal beseitigt würden, da sie bis tief in den Stuck hineingingen. „Nun, dann lasse ich sie eben neu anstreichen, da werden die Flecke wohl verschwinden" war die Antwort des Grafen. Als ich im Laufe des folgenden Tages mir die Büste mit unserem Restaurator wieder ansah, war sie richtig teilweise geputzt; die Stirn erschien vollständig weiß. Ich war entsetzt und sagte dem Grafen, die Büste wäre ruiniert, da hätten wir doch besser getan, für 80 Lire uns einen Abguß machen zu lassen, statt 10 000 Lire auszugeben. Aber Graf Usedom ließ sich dadurch nicht im geringsten irremachen. Er würde die Büste doch ganz putzen lassen, war seine Antwort.

In meiner Not lief ich ins Ministerium und erwirkte einen sofortigen Befehl, die Büste nicht weiter zu berühren und die Ankündigung einer Untersuchung. Diese wurde wirklich eingeleitet; fast zwei Jahre lang zog sie sich hin, während die Büste unter Verschluß war. Als sie endlich hervorgeholt wurde, fand sich, daß der Schaden nicht so groß war: Graf Usedom hatte trotz des Verbots die Büste seinem Faktotum Stübbe, der sie vorher mit Spiritus geputzt hatte, wieder anvertraut, und dieser hatte die gereinigte Stelle mit Öl eingerieben, wodurch der weiße Überzug vom Spiritus entfernt und die alte Farbe wenigstens teilweise wieder hervorgetreten war.

Der alte Kaiser war über die strenge und schließlich resultatlose Untersuchung gegen seinen Liebling so entrüstet, daß der Minister mir — trotz des Gutachtens unseres Restaurators — einen Rüffel wegen übertriebener Darstellung des Schadens erteilte.

NEUE MISSERFOLGE

Inzwischen reiften im Frühjahr 1876 nach und nach die Erwerbungen an Renaissancebildwerken, die ich im Spätherbst eingeleitet hatte. Es gelang mir der Ankauf des köstlichen (damals auch in seiner Einrahmung noch ganz intakten) Sebastiansaltares von Antonio Rossellino in der Collegiata zu Empoli zum Preise von 60 000 francs. Der Graf und die Kommission gaben ihre Zustimmung. Da der Altar zwar Privateigentum einer vornehmen toskanischen Familie, aber in der Kirche aufgestellt war, machte die Erlangung der Ausfuhrerlaubnis Schwierigkeiten. Doch nach einiger Zeit sandte unser Unterhändler Bardini eine Depesche, daß der Altar verpackt sei und sofort abgehen müsse; wir möchten ihm Auskunft geben, wie er geschickt werden solle. Diese Depesche hatte Bardini an „Direttore Generale Bode" aufgegeben. Zufällig sah sie Graf Usedom, als sie ankam, öffnete sie entrüstet — „noch sei er Generaldirektor!" — und legte sie, nach seiner Art, zu den unerledigten Schriftstücken, die sich zu ganzen Stößen in seinem Arbeitszimmer aufzuhäufen pflegten, ohne mir etwas mitzuteilen. Natürlich vergaß er die Sache, und nach einigen Wochen erhielt ich von Bardini folgende Mitteilung: die Entfernung des Altars sei bei einer Feier in der Kapelle entdeckt worden, die Gemeinde habe Lärm geschlagen, der Besitzer darüber einen schweren Schlaganfall bekommen — kurz, der Altar sei ihm entgangen und das Schlimmste von allem, er habe die schöne Provision dabei eingebüßt! Daß Bardini mit der Absendung zögerte und dann wochenlang nichts von sich hören ließ, erklärt sich aus seiner jugendlichen Unerfahrenheit. Dieser so außerordentlich kunstsinnige und geschickte Unterhändler, dessen Skrupellosigkeit ihn zum Helden

eines Räuberromans gemacht hat, war damals noch ein Anfänger ohne alle Mittel.

Ehe dieser Ankauf so elend zuschanden wurde, hatte ich mich in Paris überzeugen müssen, daß uns eine andere wichtige Erwerbung, die ich im Winter von Florenz aus betrieben hatte, mißglückt war. Der Antiquar Vincenzo Ciampolini hatte mir ein stattliches Madonnenrelief in Marmor von Mino da Fiesole in Pisa nachgewiesen, dessen Preis wir erst nach langem Handeln auf 5000 Lire herabdrücken konnten. Graf Usedom, dem ich wiederholt darüber Bericht erstattete, fand keine andere Antwort als das Gewohnte: toujours photographier, jamais conclure! Auch in Berlin konnte ich ihn, da die Besitzer die Herstellung einer Photographie verweigerten, zu keiner Entscheidung bringen. Zu meinem Erstaunen fand ich das Relief einige Monate später in Paris im Besitz von M. Gavet, eines marchand-amateur, der es eben von einem Verwandten des Besitzers um 35 000 francs erworben hatte.

Durch diesen Kauf und dadurch, daß nun die Aufmerksamkeit der Pariser Sammler wieder auf den italienischen Kunsthandel gerichtet war, schnellten die Preise für Renaissancebildwerke rasch in die Höhe. Noch vor dem Krieg 1870 hatten sie so gut wie gar keinen Wert gehabt. Konnte doch Waagen 1842 in Florenz die kostbare Marmorbüste der Marietta Strozzi von Desiderio noch um etwa 140 francs erwerben, deren verstümmelte Replik Pierpont Morgan etwa 65 Jahre später mit fast einer Million francs bezahlte! Sir Charles Robinson hatte 1858/59 die ganze Sammlung Gigli-Campana, den Hauptbestandteil der trefflichen Kollektion italienischer Renaissanceskulpturen im Victoria- und Albert-Museum, für 2000 £ an sich gebracht, darunter allein ein halbes Dutzend hervorragender Werke Donatellos. Der Pariser Antiquar Eugène Piot, ein Mann von feinstem Geschmack und gutem Auge, dazu von echt wissenschaftlichem Sinn, den er in seinem vornehmen Legat an die Académie de France bekundete, hat noch in den sechziger Jahren das meiste, was die französischen Privatsammlungen an italienischen Renaissancebildwerken enthalten, für wahre

Spottpreise angekauft. Auf ihn geht namentlich auch die Bildung der reichen Sammlung Timbal zurück, die 1870/71 während der Belagerung um 100 000 francs an Gustave Dreyfus überging; sie stellt jetzt fast den hundertfachen Wert dar! Ein Meisterwerk dieser Galerie, die imposante Marmorbüste des verwachsenen Diotisalvi Neroni von Mino, hatte Piot, wie man sagt, ausnahmsweise sogar um 45 Lire in der Badia zu Florenz gekauft, zu deren Gönnern Diotisalvi, der elende Verräter an Piero de Medici, einst gehörte. Eine ähnliche Summe zahlte der alte Pulzky, der damals als Verbannter in Florenz lebte, für einige feine Tonarbeiten und Bronzen, die sich heute im Kaiser-Friedrich-Museum, im Louvre und in der Sammlung Figdor in Wien befinden. Mit solchen und ähnlichen Preisen hatte es jetzt ein Ende, auch in Italien. Wir schätzten uns glücklich, wenn wir Werke dieser Art um das Zehn- oder selbst um das Hundertfache erwerben konnten; waren doch die Bildwerke der Renaissance im Privatbesitz bereits gezählt.

Eine andere noch hervorragendere Erwerbung, die damals durch den Grafen Usedom vereitelt wurde, war der Ankauf der bemalten Tonbüste des Niccolo Uzzano von Donatello. Ich hatte die Anschaffung dieser Büste im Besitz des Grafen Capponi-Uzzano durch einen Unterhändler im Winter 1875/76 so weit eingeleitet, daß bald nach meiner Rückkehr ein festes Angebot zu 13 000 Lire erfolgte. Trotz aller Bemühungen und obgleich Dr. Conrad Fiedler sich erbot, die Büste eventuell zu übernehmen, war der Generaldirektor nicht zu einer Entscheidung zu bewegen. Noch einmal, sechs oder sieben Jahre später, fand sich Gelegenheit zum Erwerb dieses ausgezeichneten Porträtwerkes Donatellos. Damals hatte Dr. Bayersdorfer für sich den Kauf durch den Antiquar Pacini zu 27 000 Lire gesichert und bot mir die Büste telegraphisch an. Ich antwortete ihm sofort, daß ich sie mit Dank akzeptiere, daß ich ihn aber dringend bäte, Bardini gleich zu benachrichtigen und ihm eine Entschädigung zuzusichern, da er von mir Auftrag habe, wegen Ankaufs der Büste zu unterhandeln. Bayersdorfer hatte aber gerade Bardini ein Schnippchen schlagen wollen.

DONATELLO, NICCOLO DA UZZANO

Florenz, Bargello (zu Seite 130 u. 131)

Er benachrichtigte ihn daher nicht, dieser erfuhr jedoch durch seine Spione im Hause Capponi sofort vom Handel und zeigte ihn der Regierung an, welche die Büste daraufhin vorläufig mit Beschlag belegte. Vor der Übernahme zu 27 000 Lire scheute man doch zurück; wer garantiere denn, daß die Büste von Donatello sei. Um sein Mütchen zu kühlen, brachte es Bardini, obgleich er fast alles, was er bis dahin erreicht hatte, meiner Vermittlung verdankte, fertig, meine Korrespondenz über die Büste, in der ich sie als ein Hauptwerk Donatellos bezeichnet hatte, dem Generaldirektor der Florentiner Museen vorzulegen. Daraufhin wurde sie schließlich erworben und im Bargello aufgestellt — sehr ehrenvoll für mich, aber sehr betrübend für unser Museum.

Die Kronprinzlichen Herrschaften waren über die unersetzlichen Verluste, die Graf Usedom damals den Museen aus bösem Willen, Unverständnis oder Bummelei zufügte, sehr aufgebracht; hatten sie doch alles darangesetzt, um diese und ähnliche Ankäufe zustande zu bringen. Gelegentlich machten sie uns durch ihre Beziehungen auf Stücke aufmerksam, die wir nicht kannten. So verdankt ihnen das Museum die bemalte Tonbüste eines jungen Bologneser Edelmannes von einem Meister in der Richtung des Francia. Die Frau Kronprinzessin hatte sie bei dem Besuch einer Verwandten in Bologna, der Marchesa Pepoli, Schwester des Fürsten von Hohenzollern, entdeckt, deren Gatte die Büste als Haubenstock für seine Perücke zu benutzen pflegte. Sie hätte sie am liebsten selbst erworben, da aber die Familie Pepoli, einst die vornehmste und reichste in Bologna, mit Glücksgütern keineswegs gesegnet war, wünschte der Kronprinz, daß die Büste mit ihrem höchsten Wert bezahlt werde. Wir haben sie schließlich, nachdem Graf Usedom den Ankauf fast ein Jahr verhindert hatte, um den damals hohen Preis von 13 000 Lire erworben. Gelegentlich der wiederholten vergeblichen Anstrengungen, die Zustimmung des Generaldirektors für diesen Ankauf zu erhalten, erzählte mir die Kronprinzessin, wie abscheulich der Graf mit ihr umgegangen sei. In einer Abendgesell-

schaft bei der Kaiserin habe sie ihn auf die Büste angeredet. Er sei ihr darauf grob über den Mund gefahren: „taceat mulier in ecclesia“, Damen sollten sich nicht in Geschäfte mischen, am wenigsten in Kunstangelegenheiten; sie seien immer elende Dilettantinnen — und das habe sie sich in offener Gesellschaft sagen lassen müssen! „Und über Sie“, fügte sie hinzu, „ging es ebenso her; Sie machten ihm das Leben so schwer, bloß weil Sie selbst seinen Platz haben wollten, und früher hat er behauptet, mein guter Graf Seckendorff wolle sich an seine Stelle setzen.“ — Wie wenig Graf Usedom doch unser Interesse für die Museen zu würdigen wußte! An Graf Seckendorff ist die Aufforderung, ob er die Stellung als Generaldirektor übernehmen wolle, erst dreißig Jahre später gekommen. Er hat sie abgelehnt, weil er sich den mannigfachen Anforderungen der Stellung nicht gewachsen fühlte. Und mir selbst war ein solches Verwaltungsamt so wenig sympathisch, daß ich durch zwanzig Jahre zweimal ähnliche Anträge von vornherein abgelehnt habe, um unseren Generaldirektor Schoene zu stützen, und erst 1905 zu der Übernahme fast gezwungen werden mußte.

Wenn ich einmal selbständig eine Erwerbung zu machen wagte, so erging es mir nicht besser. Gerade damals lehnte der Graf den Ankauf des netten Brunnenfigürchens von Andrea della Robbia aus Palazzo Pucci, für das ich ein Jahr früher 750 Taler verauslagt hatte, definitiv als „indezent“ ab. Erst nach seinem Abgang durfte es in die Sammlung eingereiht werden. Dagegen gelang mir eine andere kleine Erwerbung, die wir indirekt und zufällig dem Interesse der Frau Kronprinzessin verdankten: die Maske von Laurana. Herr von Liphart hatte mir gelegentlich in Florenz die sehr feine Marmormaske eines jungen Mädchens im Besitz eines in Florenz lebenden französischen Bekannten Baron Garriod gezeigt. Auf diese machte er damals in einem Briefe an die Kronprinzessin aufmerksam, da er sie für käuflich hielt. Ich bat daraufhin den Antiquar Riblet, den Ankauf des Werkes zu versuchen. Schon einige Wochen später traf die Maske ein, für die

wir Riblet 500 Lire zahlten. Herr von Liphart sah sie nicht lange darauf bei einem Besuch in Berlin und freute sich der gelungenen Erwerbung. Einige Zeit später ließ mich aber die Frau Kronprinzessin zu sich ins Palais bitten. Sie hatte einen Brief von Liphart erhalten, in dem er ihr entrüstet mitteilte, daß er eben bei Baron Garriod gewesen sei, der seine Maske nach wie vor besitze; wir seien also offenbar von Riblet mit einer Fälschung hineingelegt worden. Mir schien der Charakter der Arbeit entschieden gegen eine solche Annahme zu sprechen; aber der Schein sprach gegen mich, und erst als Louis Courajod in den folgenden Jahren eine ganze Reihe fast übereinstimmender Frauenmasken in Südfrankreich entdeckte, klärte sich die Sache auf. Riblet hatte Baron Garriod angeblich um Überlassung seiner Büste gebeten, hatte aber, da er eine ähnliche selbst besaß oder im Handel kannte, uns diese zugespielt und uns in dem Glauben gelassen, es sei das Garriodsche Stück.

Inzwischen traten wichtige Ereignisse ein, die eine gründliche Wendung in der Geschichte unserer Museen wenigstens vorbereiteten. Trotz aller Kämpfe, vielleicht zum Teil gerade dank dieser Kämpfe, war das Interesse für die Kunst und die Museen in Preußen und speziell in Berlin mehr und mehr geweckt worden. Alle Kreise beteiligten sich daran, nicht selten — namentlich in der Presse — in anmaßender, törichter und uns gegenüber sehr ablehnender oder aggressiver Form, weil man uns in die Schuhe schob, was von der Generalverwaltung gesündigt wurde, und vor allem, weil man uns um unsere Stellungen, deren Schwierigkeiten man nicht kannte, beneidete. Wir hatten seit dem Ankauf der Suermondt-Galerie eine starke Stütze am Abgeordneten-Hause erhalten, freilich hauptsächlich durch Freunde im Reichstag, dessen Mitglied mein Vater seit 1867 bis 1880 wiederholt gewesen war. Senator Roemer aus Hildesheim und Freiherr von Stauffenberg, gute Bekannte meines Vaters, die als Kunstfreunde und eifrige Kunstförderer im Reichstag unbedingtes Vertrauen genossen, und durch sie wieder Bennigsen, Lasker und andere zeigten sich

unseren Plänen gegenüber stets sehr entgegenkommend. Wo der Reichstag selbst zu sprechen hatte, war er sofort dafür zu haben. Schon 1874 wurden die Ausgrabungen von Olympia beschlossen und die Gelder dazu bis zu dem Jahre 1880 anstandslos bewilligt.

Die Einleitung und Durchführung dieser großartigen Unternehmung verdankten wir Ernst Curtius, der seit 1873 als Leiter des Antiquariums auch in den Verband unserer Museen getreten war. Selten habe ich einen Mann kennengelernt, der seine glühende Begeisterung durch solch glänzende Beredsamkeit weitesten Kreisen mitzuteilen verstand. Schon seine fesselnde Schönheit, seine träumerischen blauen Augen, sein impulsives Wesen mußten jeden bezwingen. Obgleich seine unpraktische, weltfremde Natur ihn für das Leben und so auch für eine Tätigkeit an den Museen wenig befähigten, ist doch seine Wirksamkeit für die Museen zum Segen geworden. Er hat sich zuerst, freilich lange vergeblich, für die Ausgrabungen in Pergamon eingesetzt, auf dessen Ruinen ihn Humann herumgeführt hatte. Dann hat er gleichsam im Sturm die Ausgrabung des größten Heiligtums der Griechen, des Zeustempels in Olympia, durchgesetzt und durchgeführt, und in den etwa fünfundzwanzig Jahren, die er dem Antiquarium als Direktor vorstand, zugleich (dank seinen praktischen und fleißigen Assistenten wie Treu und später besonders Furtwängler) die Sammlungen der Bronzen und Terrakotten zu rechter Stunde in trefflicher Weise vermehrt. Ihm wurde die Durchführung seiner Pläne noch dadurch wesentlich erleichtert, daß er das volle Vertrauen seines Schülers, unseres hohen Protektors, und vor allem auch des Kaisers und der Kaiserin besaß, die ihn zum Erzieher des Kronprinzen gewählt hatten.

Auch hatte er eine Stütze an seinem Freunde Lepsius, unserem ältesten Museumskollegen, der aber durch seine wissenschaftlichen Arbeiten über Ägyptologie und später durch seine Berufung zum Leiter der Königlichen Bibliothek für die weitere Entwicklung der von ihm begründeten ägyptischen Abteilung der Museen damals kaum noch tätig war. Als einer der

alten Vertrauten König Friedrich Wilhelms IV. gehörte Lepsius zur nächsten Umgebung Kaiser Wilhelms. Er war, wie Graf Usedom, ein ständiger Gast bei den Teeabenden der Kaiserin Augusta, wo auch Curtius gern gesehen war. Beide Männer hatten so für ihre Pläne eine sichere Stütze. Diesen wagte daher Graf Usedom, selbst wenn sie sich auf Museumsdinge bezogen, nicht entgegenzutreten. Von beiden konnten wir aber in unseren Bestrebungen, die ihnen fernlagen, keine Unterstützung erwarten. Auch war uns die Hilfe unserer Freunde im Reichstag, zu denen Lasker und Bamberger als Bekannte von Julius Meyer zählten, nur indirekt dadurch von Nutzen, daß sie auf ihre Gesinnungsgenossen im Abgeordnetenhause und gelegentlich auf unseren Minister einzuwirken suchten. Denn dort gab es für uns niemanden, der Kunstinteresse besaß. Mommsen und Virchow waren ihren Kollegen im Abgeordnetenhause auch in der Kunst maßgebend, und diese betrachteten sie ausschließlich vom wissenschaftlichen Standpunkt.

Die Zustände in der Verwaltung der Museen wurden von ihnen in die Diskussion gezogen, die sich von der Kammer auch in die Presse (Curtius contra Mommsen) übertrug, aber sie trafen nicht den Kern, sondern hielten sich in starren Theorien, die von falschen Gesichtspunkten ausgingen und daher mehr schadeten als nützten. Eine Republik selbständiger Direktoren der einzelnen Abteilungen, deren Konsortium den Generaldirektor ersetzen sollte, und die völlige Lostrennung der Museen vom Hof unter Beseitigung des Protektors, schien ihnen die wünschenswerte Lösung. Auch im Ministerium blühten damals die Pläne für eine Regelung der ganzen Kunstverwaltung. Man strebte zwar kein eigentliches Kunstministerium, aber doch einen Direktor der Kunstabteilung mit vier Räten an. Wie weit ist die Ausführung dieses Vorschlages des Kunstreferenten in dem Menschenalter, das inzwischen vergangen ist, von diesen stolzen Plänen entfernt geblieben! Noch heute ist die Abteilung der Kunst im Kultusministerium vermischt mit anderen Abteilungen und liegt in der Hand von einem oder zwei jungen Räten oder Hilfsarbeitern!

Für die uns unterstellten Abteilungen und ganz besonders für etwaige persönliche Wünsche fanden wir, trotz des besten Willens des Referenten, im Ministerium wenig Gehör. Ich persönlich schon deshalb nicht, weil der damalige Direktor, der Unterstaatssekretär Lucanus, mir sehr wenig gewogen war. Ich hatte Lucanus, dessen Vater eine Apotheke in Halberstadt besaß, als Junge ab und zu bei meinem Onkel Rimpau, der in Halberstadt Landrat war, dort und auf seinem unweit Halberstadt gelegenen Gute Langenstein gesehen. Als der Vater von Lucanus starb, bat mich dieser, den Nachlaß an Skizzen und kleinen Gemälden von Lessing und anderen, die er als langjähriger Sekretär des Kunstvereins für Niedersachsen gesammelt hatte, zu schätzen, weil mein Onkel auf die Bilder reflektierte. Meine Schätzung — ich glaube, sie betrug 2000 Taler — erschien ihm viel zu gering; der Kauf kam nicht zustande. Das scheint Lucanus nie vergessen zu haben, wie mir aus einer späteren Äußerung meines Gönners Baron von Holstein hervorging.

Zur Zeit, als der alte treffliche Kabinettchef unserer drei Kaiser von Wilmowsky zurücktreten wollte, fragte mich Holstein gelegentlich — es war seine Art, die wenigen Leute, mit denen er in näherer Beziehung stand, über Persönlichkeiten, die ihn interessierten, auszuholen —, was ich von unserem Unterstaatssekretär Lucanus hielte. Ich erwiderte ihm, daß ich ihn wenig kenne, daß er für hervorragend tüchtig und rücksichtslos gelte, aber schwerlich das nötige Rückgrat und die Sachlichkeit für die Stellung eines Geheimen Kabinettchefs haben würde. Das lehnte Holstein entschieden ab, er sei des Mannes ganz sicher; ich müsse einmal etwas mit ihm vorgehabt haben, denn Lucanus habe sich über mich noch weit ungünstiger, als ich über ihn, ausgesprochen. Er habe ihm gesagt, er hasse in der Welt nur zwei Menschen, von denen sei der eine Dr. Bode. Als ich fünfzehn Jahre darauf zum Generaldirektor ernannt wurde und direkt mit dem Kabinett zu tun hatte, hielt ich es für angezeigt, Herrn von Lucanus zu erklären, daß ich mich ihm gegenüber in sehr prekärer Lage

befände, nachdem mir Baron Holstein seinerzeit seine Gefühle über mich mitgeteilt habe. Der Kabinettsekretär erklärte, das müsse Phantasie von Holstein gewesen sein. Freundschaftlicher wurde er mir aber dadurch nicht gesinnt, wenn er sich auch fortan nicht direkt unfreundlich beweisen konnte. Holstein hatte inzwischen seine Ansicht über ihn gründlich geändert, wie er mir nach Jahren einmal, gerade mit Bezug auf jene frühere Unterredung, gestand.

UNERTRÄGLICHE ARBEITSVERHÄLTNISSE

Alle jene Erörterungen und Pläne über den definitiven Ausbau der Museumsverwaltung basierten auf der Annahme, daß Graf Usedoms Abgang von einem Tage auf den andern erfolgen müsse. Niemand ahnte, daß bis dahin noch Jahre vergehen sollten. Die nächste Zeit wurde dadurch eine Zeit der größten Versumpfung und des erbittertsten Kampfes bei allem, was durchgesetzt werden sollte, gerade für mich. Denn Meyers Morphiumkrankheit hatte inzwischen solche Fortschritte gemacht, daß er sich im Museum immer seltener sehen ließ, und aus Angst, einen Entschluß fassen zu müssen, zu nichts mehr zu bestimmen war, statt dessen sich und mich mit den unnötigsten Kleinigkeiten peinigte. Eine Hauptplage durch Jahr und Tag war die schon längst von mir angeregte Frage der Anbringung von Schildern mit Namen und Daten an den Gemälden, für die auch der Kronprinz warm eingetreten war; eine zweite versumpfte Angelegenheit war der Katalog der Galerie. Um ja keine Irrtümer in der Benennung und Datierung zu machen, ließ Meyer mich zunächst die alten Tafeln, auf denen die Namen der Künstler und die Darstellungen der Bilder an jeder Kabinettwand aufgezeichnet waren, neu bearbeiten und dann von einem „Kalligraphen“ abschreiben, eine mühsame, völlig überflüssige Arbeit, die sich durch die Ungeschicklichkeit und Flüchtigkeit dieses Schreibers fast ein Jahr lang hinzog und dann noch infolge einiger Schreibfehler zu einem großen Zeitungsskandal Veranlassung gab.

Ernste Dinge konnten nicht erledigt werden. Alle Verhandlungen, die ich in Italien über Ankäufe von Bildern angeknüpft und zum Teil unter Vorbehalt abgeschlossen hatte, scheiterten schon an der Unentschlossenheit Meyers, so daß sie gar nicht bis zu Graf Usedom gelangten. So hatte ich in Florenz beim Antiquar Riblet ein größeres niederländisches Madonnenbild und ein reizvolles frühes Gemälde von L. Cranach, ein Paradies, gefunden, die dem Händler in Kommission gegeben waren. Beide Werke stammten vom Conte de Bardi, also aus altem Parmenser Besitz, wie ich später erfuhr. Ich schloß den Handel auf 7000 Lire ab, nach damaliger Währung etwa 5000 Mark. In Berlin wurde mir aber bedeutet, daß ich den Ankauf wieder rückgängig zu machen habe, da die Bilder kein Interesse für uns hätten. Jenes Madonnenbild ist das Gemälde vom Meister von Flémalle, das über die Sammlung an Somzée und Salting schließlich in die National Gallery gekommen ist.

Bald darauf teilte mir Baslini von Mailand mit, daß er die Bilder des Conte Fenaroli in Brescia, die wir wiederholt mit ihm dort angesehen und mit deren Kauf wir ihn beauftragt hatten, erworben habe; er stelle sie uns mit 120 000 Lire zur Verfügung. Es waren drei ganze Figuren von Moretto und Morone, ein Savoldo und vier Ansichten Venedigs von Canaletto, von denen jetzt die vier ersteren einen Hauptschmuck der National Gallery bilden. Bei Meyer fand auch diese Angelegenheit die gewohnte Behandlung: Entrüstung über die „Überrumpelung", Ausrede mit Mangel an Mitteln, Hinzögern und schließlich — Ablehnung! Eine der intimsten Bildnisgruppen der Renaissance entging uns später in ähnlicher Weise. Ich sah bei Bardini das prächtige Bild Ghirlandajos, Großvater und Enkel, das durch den Gegensatz des abschreckend häßlichen Alten mit der Doppelnase und des bildschönen, zärtlich sich an ihn schmiegenden Jungen von so ergreifender, rührender Wirkung ist. Ich erstand es um 6000 Lire und nahm es gleich mit nach Berlin. Meyer war wenig erbaut von der Erwerbung, namentlich wegen der Kratzer auf der Stirn

DOMENICO GHIRLANDAJO, GROSSVATER UND ENKELKIND

Paris, Louvre (zu Seite 138 u. 139)

des Alten, doch fügte er sich anscheinend. Das Bild blieb monatelang bei uns. Ich verreiste, und als ich zurückkam und vergeblich nach meinem Liebling suchte, erfuhr ich, daß Meyer das Bild an Bardini zurückgeschickt habe, der es inzwischen schon an den Louvre um 18000 francs verkauft hatte.

Bei dieser schmerzlichen Erinnerung mag ein Erlebnis aus weit späterer Zeit Erwähnung finden. Im Jahre 1905 traf ich in London mit meiner ältesten Tochter zusammen, die damals in Oxford ein College besuchte. Ich glaubte, sie außer mit den herrlichen Sammlungen auch mit ein paar berühmten Sammlern bekanntmachen zu müssen. Wir waren bei George Salting und dann bei John Pierpont Morgan. Der alte Herr ließ es sich nicht nehmen, „Mademoiselle" den ganzen Morgen hindurch seine Schätze zu zeigen. Als wir unten in der Halle den Schrank mit den kostbaren romanischen und gotischen Kirchengeräten besahen, trat Morgans jüngste Tochter mit ihren reizenden Kindern herein. Der Knabe lief voraus und sprang am Großvater hoch, der ihm entgegenging und ihn küßte. „Vater, Ghirlandajo", sagte meine Tochter halblaut zu mir. Pierpont Morgan, dessen Nase ähnlich verunstaltet war, wandte sich schroff um und fragte unverblümt: „What about Ghirlandajo, Mademoiselle?" Ich suchte ihr aus der Verlegenheit zu helfen, indem ich darauf antwortete, wir hätten von dem herrlichen Tornabuoni-Porträt Ghirlandajos gesprochen, das er eben aus der Sammlung R. Kann erworben hatte.

Außer dem schönen Doppelbildnis von Ghirlandajo habe ich dem Louvre dann auch noch bedeutende, umfangreiche Fresken, die zum Schönsten gehören, was die italienische Kunst des Quattrocento hervorgebracht hat, in der gleichen Weise ins Netz treiben müssen. Nach langen vergeblichen Bemühungen hatte ich im Sommer 1876 durch Bardini das große Fresko der Kreuzigung von Fra Angelico aus San Domenico in Fiesole erworben. Die Ankaufskommission entschied sich gegen das Bild, da es der Maler in der Kommission, Oscar Begas, „abscheulich" fand! Und Meyer benutzte diese in seiner Abwesenheit erfolgte Ablehnung, um in Zukunft prinzipiell den Ankauf

von Fresken abzulehnen, als Bardini ein paar Jahre später die beiden herrlichen Fresken Botticellis aus der Villa Lemmi um 50 000 francs anbot.

Schon etwas früher — ich greife hier voraus, um mir den Kummer über alle diese unersetzlichen Verluste nicht jedesmal neu in Erinnerung rufen zu müssen — ging wohl der wichtigste Bilderkauf, den ich in Italien je zum Abschluß vorbereitet habe, auf ähnliche Weise in die Brüche, die Meisterwerke der Sammlung Torrigiani, um die wir uns seit 1874 bemüht hatten. In einem günstigen Moment hatte unser Unterhändler Bardini den alten Marchese, der immer in Geldverlegenheit war, zu einer festen Forderung für 13 von mir ausgewählte Bilder bestimmt. Unter ihnen waren die beiden großen Cassonebilder von Pesellino (jetzt bei Lady Wantage), die beiden köstlichen Cassone und zwei zugehörige Schmalbilder unter Filippinos Namen (jetzt in Chantilly, bei Fürst Liechtenstein u. a.), das sog. Selbstporträt von Signorelli, ein männliches Porträt unter Pollajuolos Namen (wohl von Botticelli, später bei R. Kann), das Bildnis Alessandros de Medici von Bronzino, alle 13 Bilder zusammen für 63 000 francs! Als ich in Berlin ankam und den definitiven Abschluß zu betreiben suchte, wurde mir zur Antwort: quod non! Ein oder zwei Jahre später schnellte die Forderung für die Gemälde plötzlich sehr in die Höhe, als die fesche junge Frau eines alten Pariser Pillenfabrikanten, Madame Leclanché, die Bilder mit Bardini sah und durch ihn den einen sog. Filippino allein um 60 000 francs erstand. In der Versteigerung Leclanché kaufte der Duc d'Aumale das Bild um einige 80 000 francs. Als ich schließlich selbständig über die Mittel der Galerie zu verfügen hatte, erwarb ich von Bardini, der die wenigen noch zurückgebliebenen Gemälde der Sammlung für sich erworben hatte, wenigstens das herrliche Porträt von Signorelli. Ich mußte dafür genau den Preis zahlen, für den ich seinerzeit die ganze Sammlung ausgehandelt hatte: 63 000 francs. Aus derselben Quelle erwarb ich gleichzeitig zwei hervorragende plastische Stücke, die große Bronzebüste des päpstlichen Sekretärs Fr. del Nero und die

Reliefbüste eines schönen Jünglings von Luca della Robbia; beide zusammen kosteten etwa 50 000 francs.

ZUSTÄNDE IM KUPFERSTICHKABINETT

Zu allen diesen trotz glänzender Aussichten erfolglosen Bemühungen kamen gleichzeitig fortwährende, ebenso erfolglose Plackereien durch lange Gutachten und Beschwerden über alles, was in unseren Abteilungen vorging und vor allem nicht vorging, in deren Anforderung das Ministerium sich damals gar nicht genugtun konnte. Ganze Bände solcher unnützer Arbeiten von mir müssen aus diesen Jahren im Kultusministerium aufgestapelt sein. Alle Pläne und Unternehmungen, die nicht vorwärtsgehen wollten oder nicht begonnen wurden: die Abformungen in Italien, der Umbau der Gemäldegalerie, der Galeriekatalog, die Schilderfrage, die Abgabe und Taxen der Gegenstände der Kunstkammer (27 000 Stück!), die Reform des Kupferstichkabinetts, der Orthsche Riesenbau über der Stadtbahn (für den der Kronprinz sich lebhaft interessierte): über diese und ähnliche Dinge mußte ich damals ausführliche Berichte erstatten. Da sie nur selten oder doch nur nach Jahren Erfolg hatten, waren solche Arbeiten, die mich an größeren wissenschaftlichen Aufgaben hinderten, meist sehr wenig erfreulich; sie brachten mir aber auch mancherlei Haß und geheime Angriffe ein.

Zu diesen Feinden gehörte namentlich Professor Weiß, den gute Freunde aus gescheiterter Künstlerlaufbahn auf den Assistentenposten am Kupferstichkabinett gerettet hatten. Dieser setzte seit Hothos Tode alles daran, um Direktor des Kabinetts zu werden. Obgleich ohne kunsthistorische Bildung und ohne auch nur oberflächliche Kenntnisse von den wichtigen Kunstgattungen, die das Kupferstichkabinett umfaßt, war er doch Graf Usedoms Kandidat, da er ihm schmeichelte und ihm in den unsinnigsten, rein dilettantischen Ankäufen billiger Stiche ganz freie Hand ließ. Der Generaldirektor hatte damals durch mehrere Jahre das Geld, ohne jede Kontrolle, für künstlerisch meist wertlose Stiche, namentlich Porträt-

stiche, die ihn amüsierten, geradezu mit Fäusten hinausgeworfen, durchschnittlich jährlich etwa vierzigtausend Mark. Mit der Durchsicht der Mappen solcher Reproduktionen, die fast täglich zur Ansicht eingesandt wurden, die Zeit zu vertrödeln, war die Lieblingsbeschäftigung des Grafen; wahllos wurde dann meist der Ankauf im ganzen dekretiert. Ich hatte gelegentlich die systematische Anschaffung von Photographien vorgeschlagen. Graf Usedom ließ sich daraufhin Brauns Katalog kommen und gab ihn mir, um danach meine Vorschläge zu machen. Ich empfahl eine Auswahl, da manche Aufnahmen veraltet oder unnütz waren; hatte doch Braun auch vielen Ballast aufgenommen, wo er nicht gut beraten war. Aber Usedom beachtete meine Vorschläge gar nicht, sondern befahl den Ankauf sämtlicher Braunscher Aufnahmen von Gemälden, Fresken und Zeichnungen, wofür — soviel ich mich erinnere — 16 000 Taler auf einem Brett ausgegeben wurden.

Wie ich daneben, mit großer Mühe und leider nicht immer mit Erfolg, den Ankauf von Handzeichnungen und Miniaturen, gelegentlich ganzer Sammlungen wie die Suermondtsche und Haußmannsche, für das Kabinett durchzusetzen bestrebt war, habe ich schon erzählt. Nebenher ist es dem damaligen Assistenten, Dr. Wessely, gelungen, wenigstens eine Abteilung des Kabinetts glücklich zu bereichern: die Sammlung der Niellodrucke, für die er ein besonderes Interesse hatte. Nach denen des Barons E. Rothschild und des British Museum ist unsere infolgedessen die bedeutendste ihrer Art.

Die halbe Kuratel, unter die Professor Weiß im Kupferstichkabinett gestellt war, und das Gutachten, zu dem schließlich auf meinen Vorschlag vom Ministerium der einzige ernsthafte Sammler alter Stiche und Zeichnungen in Berlin, der Seidenhändler Adolf von Beckerath, aufgefordert wurde, hatte mir den Kollegen Weiß zum grimmigen Feinde gemacht. Ihm verdankten wir es, daß von Zeit zu Zeit in den angesehensten Zeitungen, in der Vossischen Zeitung, in der Kreuzzeitung, selbst in der offiziösen Norddeutschen Allgemeinen, die giftigsten und albernsten Angriffe gegen

SANDRO BOTTICELLI, FRESKO AUS VILLA LEMMI

Paris, Louvre (zu Seite 140)

die Galerieverwaltung, namentlich gegen mich persönlich erfolgten: bald über Schreibfehler in den Tafeln oder Schildern der Bilder, über angeblich durch Restaurierung zerstörte Bilder (zufällig fast immer solche, die seit Jahrzehnten nicht berührt waren!), über Ankäufe usw. Selbst im Kladderadatsch wurde mir damals ein kleines Monument gesetzt, in dem Professor Weiß ein gutes Wortspiel aufwärmte, das nach der Revolution 1848 auf meinen trefflichen Großvater gemacht war. Man versuchte ihn damals aus seiner Stellung als Stadtdirektor in Braunschweig zu beseitigen. „Die Zustände in den Berliner Museen — so etwa lautete der Witz — seien ganz bodenlos; sie könnten erst wieder Boden gewinnen, wenn sie Boden los wären." Aber die Zustände sollten doch in anderer Weise Boden gewinnen, als Weiß sich dachte. Wenige Monate nach jenem Entrefilet im Kladderadatsch wurde Dr. Friedrich Lippmann zum Direktor des Kabinetts ernannt.

NEUE KOLLEGEN

Auf Lippmann hatte ich im Ministerium schon gleich nach Hothos Tode hingewiesen, auf ihn war ich zurückgekommen, als sich die Unterhandlungen mit Koloff als aussichtslos erwiesen. Im März 1876 führte mich dann der Zufall in Paris täglich mit ihm zusammen, als ich zur Versteigerung der Sammlung seines Bruders von Lippmann-Lissingen geschickt war. Ich fand Lippmann in verzweifelter Stimmung. Sein Bruder, der eine Zeitlang zu den reichsten Leuten Wiens gezählt wurde, hatte durch die Krisis, die in Wien der Ausstellung 1873 gefolgt war, den größten Teil seines Vermögens verloren, so daß er sich schließlich zur Versteigerung seiner wertvollen Bildersammlung, die er unter der Aufsicht seines Bruders zusammengebracht hatte, entschließen mußte. Friedrich Lippmann, dessen Vermögen dabei gleichfalls stark in Mitleidenschaft gezogen und der daher am Erfolg der Versteigerung mit interessiert war, hatte die Inszenierung in Paris übernommen. Was er dabei erfahren und erlitten, die schmähliche Behandlung durch die maßgebenden Händler, der Zwang, sie am

Gewinn stark zu beteiligen, Hauptbilder vor der Versteigerung im Hôtel Drouot billig abzugeben: alles das hatte ihn aufs tiefste niedergedrückt. Nur die Aussicht, nach Berlin als Direktor des Kupferstichkabinetts zu kommen, hielt ihn noch hoch. Ich sagte ihm, daß ich alles dafür vorbereitet hätte, verhehlte ihm aber die Schwierigkeiten nicht. Man habe ihn dem Ministerium, gerade von Wien aus, als halben Händler, als unstet, launisch und bequem geschildert, man habe auch Angst, ihn als Ausländer und Juden dem Kaiser in Vorschlag zu bringen. Außerdem nähme man Anstand daran, daß er sich wissenschaftlich bisher nicht betätigt, ja nicht einmal den Dr. phil. gemacht habe. Lippmann erklärte sich bereit, den Doktor nachzuholen, wir besprachen ein Thema, und einige Monate später lag diese für das Herz eines Philologen wie Schoene unerläßliche Prüfung wissenschaftlichen Strebens glücklich hinter ihm.

Inzwischen hatte ich, im Juli, eine Reise nach Wien gemacht, um über den Ankauf der wertvollen Lippmannschen Sammlung altdeutscher und altniederländischer Gemälde, die für 50 000 fl. angeboten war, zu verhandeln. Bei der Gelegenheit glückte es mir, die dortigen maßgebenden Herren, namentlich Eitelberger, für die Unterstützung bei Lippmanns Berufung nach Berlin zu gewinnen, nachdem dieser vom Österreichischen Museum zurückgetreten war. Ich teilte Eitelberger mit, weshalb wir einen Mann wie Lippmann an der Spitze des Kabinetts brauchten, und fand ihn bereit, nach Berlin zu kommen, um dort im Ministerium alle gewünschten Aufklärungen über seinen langjährigen Volontär und Assistenten zu geben. Sein Wort war entscheidend, sowohl beim Protektor wie beim Minister. Genoß doch Eitelberger große Achtung und Vertrauen auch in Preußen, dank seiner Erfolge in Österreich, wo er — und er fast allein — durch seine geschickte diplomatische Art für die Belebung des Kunsthandwerkes wie für die Inventarisation und den Schutz der Denkmäler Außerordentliches geleistet hatte. Bereits Anfang November 1876 zog Friedrich Lippmann als Direktor in das

Kupferstichkabinett ein, aus dem Professor Weiß ausschied, um, durch gute Freunde, zu der Würde eines Direktors des Kgl. Zeughauses befördert zu werden; freilich nur für kurze Zeit, da er hier noch weniger brauchbar war.

In Wien hatte ich gleichzeitig noch eine zweite, für unsere Museen ebenso bedeutungsvolle Berufung vorbereiten helfen, die bald nach Lippmanns Ernennung entschieden wurde: die meines Lehrers und Freundes Alexander Conze zum Direktor der Antikensammlung. Schoene hatte auf ihn, den wenige Jahre Älteren, den er als Archäologen und Menschen kannte und hochschätzte, von vornherein ein Auge geworfen und hielt daran fest, als sich gerade damals Aussicht zur Verwirklichung seiner durch Graf Usedom hintertriebenen Pläne bot. Der Generaldirektor fühlte sich nämlich gedrungen, unter dem Drucke aller Anklagen, die er nicht entkräften konnte, und entrüstet über die Verhandlungen betreffs wichtiger Berufungen gegen seinen Willen, Anfang September wieder einmal sein Entlassungsgesuch direkt beim Kaiser einzureichen, und veranlaßte gleichzeitig den seit Monaten beurlaubten Direktor Boetticher, den er selbst nach allen Vorkommnissen nicht halten zu können glaubte, zu dem gleichen Schritte. Boettichers Pensionierung erhielt, einige Zeit darauf, die Sanktion des Kaisers, aber von Graf Usedom wollte er sich nicht trennen. Doch gestattete er wenigstens die Lösung der wichtigsten Fragen ohne und selbst gegen ihn, nach den Verabredungen, die wir im Neuen Palais im Oktober treffen durften.

Für mich persönlich war bei diesen Veränderungen nichts herausgekommen als der Haß aller, die ich hatte beseitigen helfen. Ich blieb nach wie vor „bis auf weiteres" Assistent bei der Antikensammlung mit dem Auftrag, bei der Gemäldegalerie als Assistent Dienst zu tun. Das alles mit einem Gehalt von anfangs 600 Talern, später 800 Talern und 180 Talern Wohnungsgeldzuschuß! Graf Usedom war nicht zu bewegen, den Antrag auf Schaffung eines Assistentenpostens an der Galerie für den Etat anzumelden, wie mir schon sechs Jahre früher bei meiner Berufung versprochen war, und das Ministerium

speiste mich mit schönen Reden und dem Versprechen einer gelegentlichen Remuneration für die Vertretung beider Stellen ab. Man wußte dort, daß mir an der Förderung unserer Sammlungen mehr gelegen war als an persönlichem Vorteil und Ehren.

FRÜHWERKE VON REMBRANDT

Das Jahr 1876 brachte der Gemäldegalerie als Zuwachs ein paar ausgezeichnete und mehrere seltene holländische und deutsche Bilder. In der Versteigerung Lippmann-Lissingen hatte ich im März die stille See von Jan van de Cappelle (17 000 francs) erworben. Im April konnten wir in der Versteigerung der Galerie des Barons Schneider-Creuzot wenigstens den kostbaren Pieter de Hooch (Mutter an der Wiege) um 135 000 francs ersteigern. Da Meyer sich nicht getraute, noch einmal einer Auktion beizuwohnen, hatte der Vertreter der Maler in der damals noch bestehenden allgemeinen Museumskommission, Oscar Begas, durchgesetzt, daß nicht ich, sondern er nach Paris geschickt wurde. Hätte er nicht bestimmten Auftrag erhalten, so würde ihm auch der de Hooch entgangen sein. Auf die beiden herrlichen frühen Rembrandt-Porträts in ganzer Figur vom Jahre 1634, die den Prediger Alenson und seine Frau darstellen, hatte er nicht einmal bieten wollen. Freilich, er konnte zu seiner Entschuldigung anführen, daß, als die Bilder um 50 000 francs ausgeboten wurden, ein Gelächter durch den Saal ging und schließlich der Kunsthändler Stephan Bourgeois erklärte, er biete 1000 francs für die beiden sogenannten Rembrandts. Es erfolgte kein weiteres Angebot, worauf die Bilder zurückgezogen wurden. Kürzlich hat man dem jetzigen Besitzer, dem Sohn des damals verstorbenen Barons Schneider, ein Gebot von drei Millionen darauf gemacht!

Die Verkennung der Jugendwerke Rembrandts, auch noch der ersten in Amsterdam gemalten Bildnisse, war damals eine fast allgemeine. Als die Direktion der National Gallery aus dem großartigen Legat der Galerie Wynn-Ellis, das ihr gerade 1876 zugefallen war, eine Auswahl zu treffen hatte, wurden

u. a. vier oder fünf solcher (bezeichneter und datierter) Bildnisse Rembrandts von 1633 und 1634 als falsch abgelehnt und später bei Christies um etwa 100 £ das Stück verkauft. Ein lebensgroßes Brustbild von Rembrandts Vater, das in der Versteigerung der Galerie von Friesen vorkam (jetzt in der Kasseler Galerie), erwarb auf meine dringende Empfehlung Edward Habich für den Preis von — sage baren 345 Mark. Trotzdem hat mir der alte Herr, der sehr aufs Geld sah, jahrelang vorgeworfen, ich hätte ihn elend hereingelegt, da alle Welt das Bild für falsch und schlecht erkläre. In derselben Versteigerung kamen zwei herrliche große Bildnisse von Amberger vor (jetzt Samuel Leopold Hirsch in London). Die Dresdener Galerie wünschte sie, namentlich als Erinnerung an den Sammler, den bekannten sächsischen Staatsminister, zu erwerben, und hatte, weil angeblich kein Geld vorhanden war, zunächst den damals in Dresden lebenden Dr. Schubart gebeten, sie zu kaufen. Aus Rücksicht darauf verzichteten wir auf die Anschaffung und Dr. Schubart konnte sie zusammen um 5000 Mark erwerben. Zwanzig Jahre später wurden sie in der Versteigerung Schubart, der von der alten Abmachung nichts mehr wissen wollte, um 83 000 Mark verkauft.

Jene eklatante Verkennung Rembrandts hat mich damals veranlaßt, die Jugendwerke Rembrandts in den kurz vorher begründeten „Graphischen Künsten" einer eingehenden Prüfung zu unterziehen. Das zog mir von seiten eines Wiener Herrn, A. v. Wurzbach, der sich für einen berufenen Rembrandt-Kenner hielt, eine höhnische Erwiderung zu, die er „Bode und seine grünen Rembrandts" oder ähnlich betitelte. Ich replizierte ihm, die Zeit würde bald erweisen, wer von uns beiden in dieser Frage der „grünere" gewesen sei. Die Zeit hat bald ihr Urteil gesprochen, nur Herr von Wurzbach konnte sich nicht darüber beruhigen. In seinem „Niederländischen Künstlerlexikon" hat er noch nach dreißig Jahren sein Mütchen an mir zu kühlen gesucht, indem er im Artikel „Rembrandt" versteckt die Behauptung aufstellte, ich hätte diese frühen sogenannten Rembrandts erfunden, um mit

dem Verleger meines großen Rembrandt-Werkes, dem Kunsthändler Charles Sedelmeyer in Paris, gute Geschäfte zu machen. Daß solche Leute es gar nicht fassen können, wie jemand eine Überzeugung haben und vertreten kann, die ihm kein Geld einbringt, oder gar sein Geld und seine Zeit für wissenschaftliche Forschungen oder für öffentliche Sammlungen opfern kann!

ARBEIT AN DER GALERIE

Noch drei lange Jahre vergingen, bis Graf Usedom endlich zum Rücktritt aus seinem Amte gezwungen wurde, aber sie wurden mir sehr gekürzt durch die neuen sachlich denkenden und tätigen Kollegen und dadurch, daß verschiedene wichtige Erwerbungen reiften, die ich seit Jahren vorbereitet hatte und deren Ausführung durch lange Urlaubsreisen des Generaldirektors, der seither sein Amt mehr „in partibus" verwaltete, seltener als früher hintertrieben wurden. Auch gewann ich innerhalb der beiden großen Abteilungen weit mehr Freiheit, da Boetticher unbestimmten Urlaub erhalten hatte, bis schließlich Conze an seine Stelle trat, und da Meyer infolge seiner Kränklichkeit monatelang abwesend war und auch sonst selten und nur kurz in die Galerie kam. Meyer hatte zudem mit seinen wissenschaftlichen Arbeiten besonderes Pech. Sein „Künstlerlexikon" litt immer von neuem Schiffbruch, so oft er es auch mit frischen Kräften — unterstützt von Dr. Lücke, später von Dr. von Tschudi — wieder auf die Beine zu bringen suchte. Ebenso schlimm erging es ihm mit seinem nun schon seit Jahren geplanten Galeriekatalog, in dem er jedes einzelne Bild geschichtlich und ästhetisch erschöpfend behandeln, von jedem Künstler ein Lebensbild und eine kurze Charakteristik, und über jede Schule eine Übersicht geben wollte. Diesem Idealkatalog zuliebe, der gleichzeitig ein Abriß der Geschichte der Malerei sein sollte, verhinderte Meyer durch volle fünf Jahre, daß auch nur ein Verzeichnis angefertigt wurde, obgleich uns dieses seit 25 Jahren fehlte. Als er dann schließlich Anfang des Jahres 1878 das Manuskript über einen ganz

kurzen Abschnitt, der aber schon einen halben Band gefüllt hätte, einigen Bekannten vorlegte, erklärten diese die Veröffentlichung für unmöglich. Hermann Grimm bezeichnete ihn sogar als „albernes Geschwätz". Mir wurde die angenehme Aufgabe, meinem vorgesetzten Direktor davon Mitteilung zu machen. Dies hatte nach einigen Wochen verzweifelter Stimmung bei Meyer die gute Folge, daß er die Ausgabe des „definitiven Kataloges" hinausschob und in die sofortige Anfertigung eines „provisorischen Verzeichnisses" einwilligte. Da ich die Beschreibungen der Bilder fast fertig hatte, und die Bestimmungen und biographischen Notizen schon bei Anbringung der Schilder gemacht waren, konnte es noch im Herbst desselben Jahres zur Ausgabe kommen. Dieses sogen. „kurze Verzeichnis" war mehr als 500 Oktavseiten stark! Mit dem „definitiven Katalog" hat Meyer nie Ernst gemacht, wenn er auch immer noch von diesem seinem Lieblingsplan redete.

Meyers Sorge, daß die Kritik uns wegen des Katalogs angreifen würde, sollte sich als berechtigt erweisen. Sie kam diesmal nicht von der Berliner Presse, die uns zwar nach wie vor in gehässigster Weise, aber nur über die nichtigsten Dinge, Vorwürfe machte, sondern von ganz anderer Seite, richtete sich auch nicht gegen Meyer, sondern gegen mich persönlich und zwar gerade wegen der Bestimmung der italienischen Meister, die Meyers Arbeit war. Diese Anfeindungen gingen von einer Partei aus, deren Haß und Verfolgung ich zeitlebens habe ertragen müssen. Sie waren der Ausfluß des tiefgehenden Gegensatzes zwischen Cavalcaselle und Morelli, der sich über Italien hinaus auf die Jünger der Kunstgeschichte ausdehnte. Doch darüber zu seiner Zeit.

In den Jahren 1877 und 1878 war ich sehr an die Galerie gefesselt, da Meyer sowohl die Anfertigung der Schilder und des Katalogs wie die Umbauten und die dadurch notwendigen häufigen Umstellungen und Magazinierungen, nebenher auch noch die bei der Verwilderung der Aufseher leider sehr notwendige Aufsicht in den Sammlungen schon wegen seiner Kränklichkeit ganz mir überlassen mußte. Für mich hatten

namentlich die vielen Veränderungen in der Galerie den Nutzen, daß ich mir über die beste Art der Bilderaufstellung nach Schulen, Meistern, Motiven, Färbung, Ton, Größe usw. klar wurde und über die Bedingungen, sie durch Licht, Hintergrund und Umgebung zu möglichst günstiger Wirkung zu bringen, die mannigfachsten Versuche machen und Erfahrungen sammeln konnte. Hilfe und Rat wurde mir auch dabei leider nicht zuteil. Unser damaliger Museumsarchitekt, ein braver Mann, der ein glänzendes Examen gemacht hatte, war von einer Unbeholfenheit und Schwerfälligkeit, daß nichts von der Stelle kam. Und die technische Baudeputation setzte den Umbauten solche Schwierigkeiten entgegen, daß z. B. unser Plan über die Veränderung der Kabinette nicht weniger als fünfmal von ihr zurückgewiesen wurde, um schließlich fast unverändert angenommen zu werden. Bei der Aufstellung der Bilder war ich stets gegenwärtig und legte selbst mit Hand an, namentlich nachdem der einzige, dafür hervorragend begabte Diener auf gräßliche, mysteriöse Weise umgekommen war.

DIE LEIDIGEN GIPSABGÜSSE

Gleichzeitig hatte ich Gelegenheit, mich auch in der Aufstellung der plastischen Kunstwerke, Originale wie Abgüsse, zu üben, und zwar unter recht schwierigen Verhältnissen, da der Plastik christlicher Epoche nur ein paar sehr bescheidene Winkel in den ursprünglich der Antike zugedachten Räumen zugewiesen waren. Die Formen trafen allmählich aus Florenz, Siena, Rom und Venedig ein und wurden, da sie zum Teil sehr liederlich ausgeführt waren, in unserer Formerei hergerichtet und ausgegossen. In einem Saal des ersten Stocks vom Neuen Museum, in dem schon vorher eine kleine Zahl von Abgüssen der Renaissance, namentlich die Mediceer-Grabmäler von Michelangelo, aufgestellt waren, wurde durch Scherwände weiterer Platz geschaffen. Auch verstand sich die Antikenabteilung zu dem Opfer, den unglücklichen Raum davor, der zum Übergang nach dem alten Museum führte und bis dahin einige Abgüsse spätrömischer Grabsteine beherbergt hatte, für

die Renaissanceabteilung herzugeben. Hier wurden in boxartigen Remisen die beiden Reiter von Donatello und Verrocchio, die Sieneser Kanzel, die Kanzel aus Santa Croce u. a. eingestellt; und aus dem anstoßenden kleinen, schiefwinkligen Magazin hinter der Ghiberti-Tür mußte ich einen Ehrenraum herstellen für die Kleinplastik in Originalen, die uns aus der Kunstkammer zugefallen waren. Dieser etwa 20 qm große Raum wurde die Geburtsstätte des Deutschen Museums, wie der kleine dunkle Saal im Erdgeschoß die Kinderstube für die Sammlungen der italienischen Plastik und der altchristlichen Kunst bildete.

Im Herbst 1877 war Alexander Conze als Direktor der Antikensammlung an Boettichers Stelle getreten. Dadurch wurde ich in meinen Bestrebungen für die plastische Abteilung endlich gefördert, statt wie früher stets behindert. Conze erreichte zunächst, daß eine Kalamität, die seit Jahren den Etat bedrückt hatte, beseitigt wurde: die Gipsformerei erhielt ihren eigenen Etat und das Defizit, das sich bis dahin zum Schaden der plastischen Abteilung regelmäßig ergeben hatte, wurde aus der Welt geschafft. Schließlich fiel auch die weitere Schwierigkeit weg, die daraus entstanden war, daß Originale und Gipse aus demselben recht knappen Fonds angeschafft werden mußten, und daß so die einen durch die anderen beeinträchtigt wurden; nicht nur in den Mitteln, sondern ebensosehr im Raum. Conzes Interesse galt, im Gegensatz zu seinem Vorgänger, der Vermehrung der Originale. Gleich sein erster Schritt war die Verwirklichung von Carl Humanns Plänen der Ausgrabung von Pergamon. Auch bei mir hatte das Interesse an der Schaffung einer Sammlung von Originalskulpturen das für die Sammlung der Abgüsse längst in den Hintergrund gedrängt; vor allem aus prinzipiellen Erwägungen, die mich damals in scharfen Widerstreit gegen Hermann Grimm brachten. Ihm läge nichts an der Erwerbung von Originalen — so ließ er sich unter vier Augen und öffentlich vernehmen; denn wirkliche Meisterwerke der Italiener könnten wir doch nicht bekommen, von der Kunst der Niederländer, von Werken der Kleinplastik halte er überhaupt

sehr wenig. Nachbildungen aller Art zu schaffen, sei die einzige Aufgabe für unsere Museen. Ich pflegte ihm dann zu erwidern, daß selbst ein bloßes Fragment von einem schönen Original für unsere Museen wichtiger sei als der Abguß des herrlichsten Denkmals oder die Kopie eines berühmten Gemäldes.

Aber noch ganz besondere Gründe hatten mir die Sorge für die Abformungsarbeiten in Italien zuwider gemacht. Diese gingen gar nicht mehr von der Stelle. Schwierigkeiten über Schwierigkeiten boten sich, die Former lieferten, außer in Florenz und Rom, nur schlechte Arbeit, und die Überwachung durch die Brüder Cauer beschränkte sich, abgesehen von ihrem Standquartier Rom, auf eine flüchtige, halbjährige Revision, wenn sie von Rom nach Deutschland oder wieder zurück gingen. Dafür verbrauchten sie aber an Gehalt und Diäten schließlich fast die Hälfte der ganzen Summe, die für die Abformungsarbeiten in Italien bewilligt worden war. Für das, was nicht geschah, wie für die schlechte Arbeit wollte man mich in Berlin verantwortlich machen. In der Kasse des Ministeriums, in der damals eine merkwürdige Unordnung zu herrschen schien, forderte man von mir die Rechnungsablage über die Formereien, die doch Cauers Sache war, und verlangte nach Jahren von mir noch Rückzahlung von Reisespesen — kurz, alles geschah, um mir diese Arbeit gründlich zu verleiden. Die Remuneration, die mir von vornherein dafür in Aussicht gestellt worden war, bekam ich nach fünf oder sechs Jahren in Höhe von 800 Mark, soviel ich mich erinnere.

Aus allen diesen und ähnlichen Gründen war es der Wunsch von Conze wie von mir, die Gipssammlung aus den Museen auszuscheiden, da aber der vortragende Rat Dr. Schoene für den Ausbau dieser Sammlung ganz besonders interessiert war, so wurde der Bau eines eigenen Gipsmuseums in Aussicht genommen. Wichtigere Aufgaben, die alle Mittel in Anspruch nahmen, verhinderten jahrzehntelang, einem solchen Plan auch nur näher zu treten, aber Schoene hat ihn nie aus den Augen verloren und ihm schließlich eine so eigenartige Form gegeben,

daß die Schwierigkeiten der Durchführung dieses Planes mit ein Grund seines Rücktritts wurden. Die Unterbringung der Abgüsse in den ungeeignetsten, engsten Räumen und die Kontrolle über die Abformungen in Italien verschaffte mir alles andere als Genuß und Befriedigung.

SAMMLUNG ITALIENISCHER SKULPTUREN

Doch hatte ich die große Genugtuung, gleichzeitig zu unserer Sammlung italienischer Originalskulpturen den Grund legen zu können. Gerade jene Aufgabe der Zusammenbringung einer Abgußsammlung wie gleichzeitig die Durcharbeitung des Cicerone in der dritten Auflage wies mich besonders auf das Studium der Renaissanceplastik hin, die bis dahin von der Fachliteratur fast ebenso vernachlässigt war wie von den Sammlern. Seit meinem ersten dienstlichen Aufenthalt in Italien 1872/73, als ich nur ein paar gute Marmorbüsten der Barockzeit (darunter die Maratta-Büste) anschaffen durfte, hatte ich meine Aufmerksamkeit auch im Handel ganz besonders auf diese Zeit gerichtet. Einige Erwerbungen, wie die Rucellai-Büste, hatte ich beim Generaldirektor durchzudrücken vermocht, aber viel Wichtigeres, wie Donatellos Uzzano-Büste, der Rossellino-Altar in Empoli u. a., war mir durch dessen Schuld schließlich entgangen.

Doch gerade diese Mißerfolge reizten mich um so mehr, auf dem gleichen Wege weiterzugehen, zumal ich in dem Unterhändler, Stefano Bardini, einen ebenso kunstsinnigen wie findigen und energischen Vermittler gewann, der in unserem Interesse zugleich das seinige sah — wenigstens solange er keinen anderen bedeutenden Käufer in Sicht hatte und ihm noch die Mittel zu hervorragenden Erwerbungen für eigene Rechnung fehlten. Zustatten kam uns damals auch das Interesse, das der schon erwähnte Adolf von Beckerath, ein Mitglied der bekannten Krefelder Kaufmannsfamilie, an unseren Sammlungen nahm, und durch seine häufigen Reisen nach Italien auch praktisch für uns betätigen konnte. Selbst ein eifriger Sammler, anfangs von Stichen und

Zeichnungen, später auch von Werken der italienischen Kleinplastik und des Kunstgewerbes, kam es ihm sehr gelegen, bei den italienischen Antiquaren zugleich durch Unterhandlungen für die Berliner Museen, deren Kauflust und Kaufkraft damals in Italien einen Ruf genossen wie etwa heute die der amerikanischen Privatsammler, für seine eigenen Erwerbungen billigere Preise zu erzielen. Beckerath, der als nachgeborenes Kind einer großen Familie eine etwas ungeregelte Erziehung bekommen hatte und als Sonderling und Junggeselle fast nur für sich lebte, war, wie seine ganze Familie, musikalisch sehr begabt und kultivierte die Musik theoretisch wie durch regelmäßigen Besuch aller klassischen Konzerte und Verkehr mit den besten Musikern. Durch einen ausgezeichneten Musiker, meinen Onkel, den Bibliothekar Theodor Bruns, der hin und wieder im Joachimschen Quartett die Cellopartie übernahm, hatte ich ihn schon bald, nachdem ich an den Berliner Museen angestellt war, kennengelernt, und war seither durch drei Jahrzehnte in regem Verkehr mit ihm geblieben, namentlich auf Reisen. Ich führte ihn auch in unseren Museumskreisen ein. In nähere Beziehungen trat er aber nur zu Dr. Lippmann, für dessen Abteilung er sich am meisten interessierte. Der wichtigste Ankauf, bei dem er uns beistand, war die Erwerbung der Kunstwerke des Palazzo Strozzi.

Wie in seinem Äußeren so hatte dieser herrlichste Palast von Florenz auch in seinem Inneren noch manches aus der Zeit seines Erbauers Filippo Strozzi gerettet; außer Resten des alten Mobiliars vorwiegend Bildnisse der Familie, gemalte und plastische. Seit 1875, seitdem ich den Palast mit dem Kronprinzlichen Paare besucht hatte, war ich bemüht, diese Kunstwerke zu erwerben. Aber der alte Fürst wollte vom Verkaufe dieser Familienreliquien, trotz seiner bedrängten Lage, nichts wissen. Erst als er todkrank darniederlag und die Fürstin ihn vertrat, gelang Bardini der Ankauf zunächst von zwei Büsten: des Niccolo Strozzi von Mino und der sogen. Marietta Strozzi, die von altersher als Werk Desiderios galt. Anfang Dezember 1877 brachte er sie nach Berlin, wo sie anstandslos für 100 000

Lire erworben wurden; war doch Graf Usedom damals auf längere Zeit in Urlaub. Wenige Monate später waren auch die Gemälde, Botticellis Giuliano de Medici, Bronzinos Ugo Martelli und Tizians Tochter des Roberto Strozzi nebst Donatellos halblebensgroßer Bronzestatue des Täufers um 180 000 Lire gewonnen. Und als einzelnes Stück verkaufte uns Bardini noch im Sommer desselben Jahres 1878 um 10 000 Lire die bemalte Tonbüste des Filippo Strozzi, die er unbeachtet und weiß übertüncht über der Türe eines Nebenraumes im Palast entdeckt hatte, das Modell zu der jetzt im Louvre befindlichen Marmorbüste, auf deren Anschaffung wir wegen der Höhe des Preises (100 000 francs) verzichtet hatten. In der Bologneser Büste Pepoli und einer venezianischen Männerbüste hatten wir, wie erwähnt, bereits einige Zeit vorher ein paar charakteristische Tonbüsten der gleichen Zeit von anderen Schulen Italiens erworben.

Zufällig gelang fast gleichzeitig (1878) auch der Kauf einer hervorragenden Bronzebüste Donatellos, Lodovico Gonzaga darstellend. Als ich der Sammlung Spitzer in Paris, die sich damals noch in einem Miethause der Rue de Rivoli befand, meinen ersten Besuch machte, meldete sich unerwartet Baron Adolphe Rothschild, Spitzers großer Klient und Gönner. Da Spitzer mich aus irgendeinem Grund nicht vorstellen wollte, komplimentierte er mich in einen elenden, einfenstrigen kleinen Raum nach dem Hofe, in dem allerlei Gerümpel beiseite geräumt war. Auf der Erde lag ein Bronzekopf, über den ich stolperte und den ich mir dann in aller Muße am Fenster ansah. Als Spitzer mich endlich wieder aus dem Versteck herausholte und mit der Bronze in der Hand fand, sagte er mir, ich möge das dumme Ding rasch wieder fortlegen, er sei mit dieser Fälschung hintergangen worden. Das ließ ich mir nicht zweimal sagen, und als ich wieder in Berlin war, bat ich Lippmann, der bald darauf nach Paris ging, ihm die Büste „als modernes Dekorationsstück" für einen Freund abzukaufen. So bekamen wir sie für das Museum um 3500 francs. Ein paar spätere pla-

stische Bildnisse in Marmor, die Büste des Maltesergroßmeisters Cristoforo del Monte von etwa 1570 und das interessante Hochreliefporträt seines Onkels, des Kardinals Antonio del Monte, wahrscheinlich von der Hand des Andrea Sansovino, die wir gleichfalls noch 1877 um 6000 Lire erwerben konnten, verdankte ich K. E. v. Liphart, der von Florenz aus darauf aufmerksam machte. Einige Zeit später konnte ich durch den Antiquar Ciampolini die Marmorbüste eines jungen Mannes, die dem A. Rossellino am nächsten steht, aus der Familie Dufour-Berte, den Erben der Guadagni, in Florenz erwerben. Endlich gelangten wir 1878 in den Besitz einer der seltenen Porträtbüsten des XIII. Jahrhunderts, der Marmorbüste einer süditalienischen Fürstin, die Dr. Fischer in Breslau kurze Zeit vorher in Scala bei Ravello erworben hatte.

Auf diese Weise hatten wir, zusammen mit dem Bestand aus Waagens Erwerbungen von 1842, durch die mehrere treffliche Florentiner und Venezianer Marmorarbeiten des XV. und XVI. Jahrhunderts gewonnen waren, in kurzer Zeit bereits eine reiche Zahl von verschiedenartigen italienischen Porträtbüsten aller Zeiten vereinigt. Als es ein paar Jahre später galt, zur Silberhochzeit des Protektors seitens der Kgl. Museen dem hohen Paare die Veröffentlichung einer Neuschöpfung der Museen zu widmen, wurden die „Italienischen Porträtbüsten des XV. Jahrhunderts" dafür gewählt. Die Ausführung dieser Festschrift hatte man mir anvertraut. Andere Bildwerke als Porträts kamen damals erst ganz ausnahmsweise auf den Markt, weil ihr niedriger Preis zum Verkauf nicht verlockte. Wir konnten immerhin damals in der großen bemalten Tonmadonna Michelozzos, die ich bei dem Bildhauer Corsi in Florenz um 4000 Lire erwarb, und einige Zeit später in der unfertigen Relieffigur von Mino, sowie in einem großen Madonnenrelief in Marmor von Vecchietta, den Grund legen zu der reichhaltigen Sammlung derartiger Renaissancebildwerke, die wir heute besitzen.

ALLERHAND ERWERBUNGEN

In diesen und den nächstfolgenden Jahren hatte ich, bis endlich für die wachsenden Arbeiten in den verschiedenen Abteilungen die dringend nötigen Assistentenstellungen durchgesetzt waren, mehrfach die Verwaltung des halben Museums, da Conze wie Curtius durch die Ausgrabungen in Pergamon und Olympia regelmäßig lange abwesend und Meyer jahrein, jahraus monatelang durch Krankheit behindert war; eine Gelegenheit, die ich dazu benutzte, um mich auch unter den Kunstwerken dieser Abteilungen möglichst zu orientieren. Wirklich tätig eingreifen konnte ich hier natürlich nur ausnahmsweise, indem ich das eine oder andere Stück, das mir im Handel aufstieß, zur Anschaffung empfahl. So konnte ich für das Antiquarium schon damals mehrfach nützlich sein. Einmal brachte ich aus Dresden die kleine archaische Bronzestatuette einer Kanephore mit frühäolischer Inschrift mit, die ich vom jungen Semper um 400 Mark erworben hatte. Curtius war entzückt über das Stück — verdankt ihm doch das Kabinett gerade eine Reihe seiner besten Bronzen —, aber es bedrückte ihn schwer, daß ich dem Besitzer so wenig dafür gezahlt hätte, und er ließ sich auch damit nicht beruhigen, daß sie ja Semper selbst in Paestum um eine Lire erworben, also ein ganz glänzendes Geschäft gemacht habe.

Das kindliche Gemüt, das diesem feinsinnigen, kunstbegeisterten, aber weltfremden Mann eine ganz eigentümliche Anziehung verlieh, trat bald darauf auch in einem Handel zutage, bei dem ich mithelfen konnte. Einer der Antiquare von Athen, der damals alljährlich nach Berlin kam, hatte eine Anzahl kleiner Tonfiguren angeboten, die Curtius kaufen wollte, die aber seinem Assistenten Treu verdächtig erschienen. Treu rief mich zu Hilfe. Auch mir schienen die Figürchen aus Fragmenten zusammengesetzt und ergänzt, ich riet daher Curtius, dem Gauner nicht zu trauen. Curtius brauste auf und warf mir vor, ich sei auch in die Verschwörung gegen den armen Mann hineingezogen. Treu stellte trotzdem den Händler, der sehr entrüstet tat und ihm gestattete,

die Figürchen ins Wasser zu legen; sie würden sich dabei als ganz unberührt erweisen. Das tat Treu sofort. Zufällig blieben sie zwei Tage im Wasser liegen, und als wir wieder danach sahen, war das Wasser ganz weiß und undurchsichtig, eine flüssige Gipsmasse, auf deren Boden disjecta membra von alten Tonfiguren lagen. Der Händler hatte kleine Bruchstücke von alten Figuren und Gruppen durch gefärbten und gehärteten Gips ergänzt. Er wurde herbeigerufen und trotz seiner Beteuerung, daß er davon nichts geahnt habe und selbst betrogen worden sei, wurde er unter Androhung sofortigen gerichtlichen Einschreitens veranlaßt, einige ähnliche Stücke, die er früher dem Antiquarium teuer verkauft hatte, zurückzunehmen und dafür u. a. eine herrliche mittelgroße archaische Bronzestatuette in Tausch zu geben. Als Treu dann Curtius den Ausgang des Handels mitteilte, war dieser entrüstet, daß wir den „braven Mann" so abscheulich behandelt hätten, er glaube bestimmt, daß er eines Betruges gar nicht fähig sei.

Bei einer gemeinsamen Anwesenheit in Paris 1878 oder 1879 leitete Lippmann den Ankauf der ausgezeichneten Dürer-Sammlung Posony-Hulot ein, deren Erwerb um den geringen Preis von 110000 francs ihm bald darauf gelang. Freilich nicht ohne große Mühe und auf einem eigentümlichen Hintertreppenwege. M. A. Hulot, Direktor der Münze in Paris (aus dessen Nachlaß-Versteigerung wir 1892 durch Dr. v. Tschudi die beiden Meisterwerke von Lucas van Leyden und vom Flémalle-Meister ganz billig erwarben), hatte diese durch den Kunsthändler Posony in Wien in langen Jahren zusammengebrachte Sammlung bald nach dem Krieg 1866 gekauft; zum großen Kummer von Lippmann, der damals vergeblich seine Bekannten in Österreich dafür zu interessieren suchte. In Paris hatte er die Sammlung, die einige vierzig Zeichnungen Dürers und fast das vollständige Werk seiner Stiche und Holzschnitte in trefflichen Abdrücken enthielt, wiederholt bei Hulot wiedergesehen. Durch einen Pariser Bekannten, Charles Ephrussi, der eine Zeitlang in Wien ansässig war und die gleiche Begeisterung für die primitive Kunst, namentlich für Dürer,

DONATELLO, LODOVICO GONZAGA
Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 155)

hegte, erfuhr er, daß die Sammlung vielleicht zu haben sei. Die Nachricht beruhte auf einer Mitteilung von Hulots Mätresse, die nun ins Vertrauen gezogen wurde. Ein Versprechen von 10 000 francs Belohnung verlockte sie, dem alten Freunde in einer schwachen Stunde die Sammlung um 100 000 francs abspenstig zu machen. Aber M. Hulot hatte die heikle Bedingung gestellt, daß die Sammlung nicht nach Deutschland verkauft werden dürfe. Ein französischer Händler in London, mit dem Lippmann in guten Beziehungen stand, übernahm daher pro forma die Sammlung, und wenige Tage später kam sie über London in Berlin an. In ähnlich geschickter Weise erwarb er bald darauf die in ihrer Art hervorragendste Ornamentstichsammlung Destailleur für das Kunstgewerbemuseum.

In der Gemäldegalerie hatten wir während des Frühlings 1877 einen unangenehmen Zwischenfall, durch den die Sammlung um ein Haar einen empfindlichen Verlust erlitten hätte. Vom Lustgarten aus kamen damals, vor allem im Sommer, massenhaft Gauner oder Stromer ins alte Museum. Vergebens hatte ich die Ausweisung der Strolche beim Generaldirektor beantragt. Eines Tages benutzte solch Gauner den Umstand, daß unsere Bilder, auch die kleinsten, nicht besonders an die Wand angeschraubt waren, um die kleine Eycksche Madonna in der Kirche abzunehmen und sie unter seinem Rocke versteckt unbemerkt davonzutragen. Durch Wochen hörten wir, trotz aller Bekanntmachungen und Recherchen, nichts über den Verbleib des Bildes, so daß wir die Hoffnung auf Wiedererlangung schon fast aufgegeben hatten. Da erfuhr ich eines Tages im Büro, daß eben ein Handwerker ein kleines Bild gebracht und gefragt habe, ob es das durch Anschlag an den Säulen gesuchte Gemälde sei. Man hatte ihn daraufhin gleich in Untersuchungshaft genommen, weil die Vermutung nahelag, er sei selbst der Dieb. Doch konnte er sich als rechtmäßiger Käufer des Bildes legitimieren. In eine Kneipe, in der er mit Bekannten beim Biere saß, — so erzählte er —, sei ein Mann eingetreten, der ein paar Bilder herumgereicht und angeboten habe: das fragliche Madonnenbild und

eine obszöne Photographie. Niemand habe ein Gebot darauf gemacht, bis schließlich die Wirtin beide „Bilder“ für 75 Pfennig erworben habe, wobei der kleine Eyck auf 25 Pfennig gerechnet sei. Beim Fortgehen habe er dann dieses Bildchen um 50 Pfennig erstanden, habe es bei sich in den Kasten gelegt und es schon ganz vergessen gehabt, bis ihn ein Bekannter vor der Litfaßsäule darauf aufmerksam gemacht habe, daß die Abbildung auf dem Anschlag ja ganz seinem kleinen Bilde gleiche. Wir waren froh, gegen einen Finderlohn von 300 Mark wieder in den Besitz des kostbaren Juwels zu kommen. Leider büßten wir aber dabei den trefflichen, vom Künstler selbst bemalten Rahmen ein, in dem auf farbigem Steingrunde eine Inschrift mit erhaben gemalten Lettern ringsumlief. Der Dieb, der nicht entdeckt wurde, hatte ihn wahrscheinlich fortgeworfen, um sich durch den Rahmen nicht noch leichter zu verraten.

AUSLÄNDISCHE KOLLEGEN UND SAMMLER

Unsere jährlichen Besuche in London und Paris brachten uns mit den dortigen Sammlern und Museumsbeamten mehr und mehr in Beziehungen. In England von vornherein. Hier war das Verhältnis sogar ein besonders freundschaftliches, bis die häßliche Eifersucht Englands auf Deutschlands Fortschritte eine Änderung auch in dieser Hinsicht hervorrief. In Frankreich waren es erst die gemeinsamen wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen, die allmählich unsere Beziehungen förderten, bis auch sie erkalteten oder abgebrochen wurden, nachdem Frankreich durch sein Bündnis mit England wieder Hoffnung auf baldige Revanche erhalten hatte. Gelegentlich kamen diese Bekannten auch schon nach Berlin, um hier die Sammlungen zu sehen, so von London wiederholt A. W. Franks, hauptsächlich durch Adolf Bastian und seine ethnologischen Sammlungen angezogen, Martin Conway, Henry Wallis und J. P. Heseltine. Der erste französische Kunstsammler, dessen Besuches ich mich erinnere, war Gustave Dreyfus. Sohn eines Deutschen, mit einer Österreicherin

verheiratet, hat er nie den Chauvinisten gespielt, wenn er auch seine Kinder rein französisch erzog. Diese Bande konnte ich namentlich während eines einwöchigen Aufenthaltes in Paris zur Zeit der Weltausstellung 1878 enger knüpfen. In der wertvollen retrospektiven Abteilung habe ich damals die Schätze von Foulc, Dreyfus, Spitzer, Yriarte u. a. zusammen mit den Besitzern durchgesehen.

Mein regelmäßiger Begleiter war Louis Courajod. Bei ihm fand ich das lebhafteste Interesse an mancherlei Fragen über italienische Plastik, die mich damals beschäftigten. Wir sind seitdem, bis zu seinem leider zu frühen Tode, in enger Fühlung geblieben und haben unsere Gedanken über Studien, die uns beide in ähnlichem Maße interessierten, ständig ausgetauscht. Wiederholt war Courajod in Berlin, wir trafen uns gelegentlich in Italien, am häufigsten aber in Paris, wo ich dann regelmäßig auch in seinem originellen mit Büchern und fragmentierten Skulpturen aller Art überfüllten Gelehrtenheim, das seine alte Mutter behaglich zu machen suchte so gut es irgend ging, seine altmodische Gastfreundschaft genoß. In seiner geistvollen, übersprudelnden, echt französischen Art, die mit strenger Methode gepaart war, erfaßte er jedes Thema in origineller Weise, und in rastlosem Fleiß spann er es aus, bis er einen befriedigenden Abschluß gefunden hatte. Was den Umgang mit diesem einsiedlerischen Junggesellen, der bei seinen Kollegen und Vorgesetzten als Sonderling galt und daher erst spät einiges Verständnis und Entgegenkommen fand, noch besonders angenehm machte, war seine puritanisch strenge, vornehme Sinnesweise und sein Herz voll kindlicher Güte.

Ein anderer Pariser Kunstschriftsteller, den ich gelegentlich der Ausstellung kennenlernte, Charles Yriarte, unterschied sich aufs schärfste von dem Wesen Courajods. Spanischer Jude von Herkunft, aber zu den Rothschilds wie zu Sir Richard Wallace in gleich naher Beziehung, war er Gesellschaftsmann, trefflicher Causeur und Feuilletonist. Pikante, allgemein interessante Themata behandelte er in Aufsätzen der französischen Monatsschriften, die er dann zu reich ausgestatteten

Luxusbüchern kulturhistorischen oder künstlerischen Inhalts erweiterte. Waren sie auch keineswegs speziell für ein gelehrtes Publikum berechnet, so hatte Yriarte doch das Bestreben, wissenschaftlichen Fragen, die ihm dabei aufstießen, näher zu treten. Damals beschäftigte er sich gerade mit den Malatesta und ihrem Hof, namentlich mit Sigismondo und seiner Gattin Isotta. Albertis Tempel und sein merkwürdiger Skulpturenschmuck hatten ihn besonders angezogen. Ein Relief, das M. Aynard aus Lyon als fragliche Arbeit Donatellos zur Ausstellung gegeben hatte, erklärte ich Courajod gegenüber für eine Arbeit des Agostino di Duccio und sprach ihm meine Überzeugung aus, daß der den Robbia, Pasti u. a. zugeschriebene Marmorschmuck von San Francesco in Rimini größtenteils von der gleichen Hand sei, und daß sie mit einer Reihe von beglaubigten Bildwerken in Perugia, in Florenz usw. übereinstimmten. Yriarte erfuhr davon durch Courajod und durch eine Besprechung der Ausstellung in der Seemannschen Zeitschrift, von der die „Chronique des arts" und „Revue archéologique" eine Übersetzung brachten, bekehrte sich aber sehr ungern zu meiner Ansicht, da er seine Arbeit bereits auf Grund alter Behauptungen Vasaris aufgebaut hatte. Ich habe ihm damals das Material darüber, das ich gleichzeitig ganz kurz in Burckhardts Cicerone und später in den „Toskanischen Bildwerken" Bruckmanns niederlegte, für seine Publikation zur Verfügung gestellt, bin aber selbst nie zu einer eingehenden Behandlung der nach verschiedenen Richtungen so interessanten Materie gekommen.

In Paris geriet ich gleichzeitig auch in Fühlung mit ein paar Bilderhändlern, denen wir eine Reihe unserer besten Erwerbungen verdanken, und durch deren Hilfe ich andere deutsche Galerien, namentlich Straßburg, sowie vor allem die Privatsammlungen Berlins wesentlich bereichern konnte. Der eine war ein Deutscher, Charles Sedelmeyer, früher in Wien ansässig und kurz vor dem Kriege nach Paris übergesiedelt, ganz self-made man von natürlichem Kunstsinn, ausgezeichneter Käufer und Verkäufer. Jahrelang hatte er, trotz seines

Eifers und seines Geschicks, mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen, zumal er von Haus aus keine Mittel besaß und ihn diejenigen, welche sie ihm zur Verfügung stellten, gründlich auszunutzen verstanden. Sein Verständnis für ältere Malerei, namentlich für holländische Kunst, bewies er schon damals durch die Gemälde, die er kaufte, darunter solche von Meistern, die noch gar nicht in Mode waren. Zahlreiche Bilder von Frans Hals — und welche Meisterwerke — sind in den siebziger und achtziger Jahren durch seine Hand gegangen. Von Jan van Goyen hatte er eine Zeitlang an hundert Gemälde zusammengebracht und zwar aus allen Zeiten, so daß man die ganze Entwicklung des Künstlers dort wie nirgend anderswo verfolgen konnte.

In ähnlicher Weise für die Kunst begeistert war ein etwa gleichaltriger Kunsthändler, E. Warneck, der Enkel eines deutschen Offiziers und selbst ursprünglich Marineoffizier, ein liebenswürdiger Mann von ganz ungewöhnlichem Qualitätssinn und scharfem Blick. Beiden verdanke ich manches gute Gemälde, das sich jetzt in unserer Galerie befindet, verdanke ich aber zugleich eine Förderung meiner Studien nach verschiedenen Richtungen. Damals in Paris und vorher bei einem Londoner Aufenthalt (gelegentlich der Versteigerung Munro) gelang es mir, da ich keinen Auftrag zu Ankäufen erhalten konnte, verschiedene Bilder für uns zu sichern, indem ich Sedelmeyer oder Warneck zur Erwerbung und Ansichtssendung nach Berlin veranlaßte.

GRAF USEDOMS ABSCHIED

In Berlin hatten die Zustände in der obersten Leitung der Museen seit dem Winter 1877 eine sehr eigentümliche Färbung angenommen. Graf Usedom war bei aller Rücksichtslosigkeit und Dickfelligkeit doch durch das einmütige Zusammenhalten der einzelnen Abteilungsvorsteher und das Vorgehen des Protektors und Ministers gegen ihn schließlich so mürbe geworden, daß er seine Urlaubszeiten immer länger ausdehnte. Der plötzliche Tod seines Schützlings, des Restauratorgehilfen Stübbe,

im Herbst 1878 entriß ihm auch den letzten, absolut devoten Diener. Im Frühjahr 1878 hatte er freilich noch einmal Hoffnung geschöpft. Er erfuhr, daß Falks Stellung erschüttert war. Sofort erschien er wieder auf seinem Posten. Gegen uns trat er besonders barsch und rücksichtslos auf. Aber seine Hoffnungen wurden damals noch zuschanden. Falk hielt sich nicht nur, sondern benutzte die Anwesenheit des Grafen, um die Erledigung einer ganzen Reihe jahrelang verbummelter Arbeiten unter Androhung von Disziplinarstrafen zu erlangen. Damals ließ sich der Generaldirektor endlich auch dazu zwingen, nach vollen sechs Jahren einen Bericht über die mir bei meiner Berufung zugesagte Anstellung als Assistent an der Gemäldegalerie zu machen, denn ich versah den Posten immer noch auftragsweise ohne Gehalt. Trotzdem fühlte sich der Graf nicht verpflichtet, den Antrag auf meine Anstellung zu stellen.

Eine wichtigere Angelegenheit, die Umgestaltung der gesamten Museumsverwaltung, ließ er auch jetzt einfach unerledigt. Er betrachtete diese Anfrage des Ministeriums und des Protektors als eine persönliche Schikane, die seiner Beachtung nicht wert sei. Es war dies um so rücksichtsloser und unvorsichtiger, als damals, infolge der infamen Attentate von Hödel und Nobiling auf den alten Kaiser, dem Kronprinzen die Regentschaft für längere Zeit übertragen war. Doch hatte Usedom die Geduld seines hohen Vorgesetzten überschätzt. Im Auftrage des Kronprinzen-Regenten arbeitete Geheimrat Schoene ein Statut über eine Neugestaltung der gesamten Verwaltung der Kgl. Museen aus. Dieses erhielt die Unterschrift des Kronprinzen und wurde im November 1878 veröffentlicht. Graf Usedom traute seinen Augen nicht, als er es aus den Zeitungen kennenlernte. Entrüstet nahm er Urlaub auf unbestimmte Zeit, aus dem er nicht mehr zurückkehrte, wenigstens nicht mehr zu wirklicher Tätigkeit. Geheimrat Schoene wurde mit der Stellvertretung beauftragt, aber erst im Laufe des Jahres 1879 erhielt Graf Usedom seinen definitiven Abschied und lebte seither auf einem Gute in Pommern, wo er 1884 im

Alter von fast achtzig Jahren starb. An den Museen war er rasch vergessen, aber die Wunden, die er den seiner Leitung anvertrauten Instituten geschlagen hatte, verheilten zum Teil nur langsam, die Verluste, die er verschuldet hatte, waren meist nicht mehr zu ersetzen. Eine schwere Zeit für unsere Sammlungen, eine Zeit schlimmer Prüfungen und Verfolgungen für mich war vorüber. Über die Vorbereitungen zu der neuen Zeit, über die Neuordnung durch das Statut von 1878, die noch vor den eigentlichen Abgang des Grafen fallen, mag im folgenden die Rede sein, da die neue Zeit damit schon begann.

DAS NEUE MUSEUMSSTATUT

Das Statut vom November 1878 hat die Verwaltung der Kgl. Museen auf eine gesunde Basis gestellt, auf der sich die Sammlungen seither in ruhiger, stetiger Weise fortentwickeln konnten. Die diktatorische Macht des Generaldirektors war dadurch gebrochen, die einzelnen Abteilungen wurden ihren Direktoren zu selbständiger Verwaltung überlassen, während die gemeinsamen Interessen der Direktoren in monatlichen Konferenzen besprochen wurden. Diesen Konferenzen waren auch die Fonds unterstellt, die streng in solche zur Anschaffung von Kunstwerken und zu sachlichen Verwaltungszwecken geschieden wurden. Vom Anschaffungsfonds, der seit Mitte der siebziger Jahre rund 300 000 Mark betrug, wurde zunächst ein Drittel als Reservefonds abgezweigt und die Summe von 200 000 Mark nach Vereinbarung mit dem Generaldirektor unter Zustimmung des Ministers jährlich unter die einzelnen Abteilungen verteilt. An der für das erste Jahr festgesetzten Summe ist seither kaum gerührt worden: die Gemäldegalerie, die antiken Skulpturen und das Münzkabinett erhielten je 40 000 Mark, das Kupferstichkabinett und das Antiquarium je 30 000 Mark, die Abteilung der ägyptischen Altertümer 20 000 Mark und die Bildwerke christlicher Epoche sowie die Ethnographischen Sammlungen je 15 000 Mark. Erst in den neunziger Jahren ist die Vorderasiatische Abteilung mit 15 000 Mark und erst 1907 auch eine besondere deutsche

Abteilung, die 15 000 Mark bekam, sowie eine Islamische Abteilung und eine Ostasiatische Kunstabteilung hinzugekommen, die mit je 7500 Mark bedacht wurden, während der Etat der Abteilung für Bildwerke christlicher Epoche schon in den achtziger Jahren auf 30 000 Mark erhöht worden war. Da bei dieser Verfügung einzelne Abteilungen stark beeinträchtigt waren, wurde bestimmt, daß diese Sammlungen auf den Reservefonds von 100 000 Mark den ersten Anspruch haben sollten. Hier kamen vor allem die Gemäldegalerie und die Skulpturenabteilungen in Betracht, für welche Werke ersten Ranges schon damals kaum unter 100 000 Mark erhältlich waren. Doch haben andere Abteilungen, deren Direktoren die nötige Betriebsamkeit besaßen, und für die sich häufiger gute Erwerbungsgelegenheit bot, von diesem Fonds fast noch mehr Nutzen gezogen; so namentlich das Münzkabinett und das Kupferstichkabinett. Freilich genügte auch dieser Fonds nicht, um daraus hervorragende Stücke oder ganze Sammlungen anzuschaffen. Dazu bedurfte es besonderer Bewilligungen größerer Summen bis zu ein oder zwei Millionen Mark, die seither ziemlich regelmäßig von etwa zehn zu zehn Jahren im Etat durchgesetzt werden konnten, während gleichzeitig die Antikenabteilung wie die Vorderasiatische und die Ägyptische Abteilung aus jährlichen namhaften Summen für Ausgrabungen im Gebiete der Asiatischen Türkei ihre Sammlungen vermehren konnten.

Im ersten Jahr und zum Teil auch noch in den nächstfolgenden, in denen diese Bestimmungen zur Ausführung kamen und allerlei nützliche Verbesserungen der Sammlungsräume, in der Zugänglichmachung der Sammlungen, ihrer Veröffentlichung usw. innerhalb der Direktorenkonferenzen beraten und beschlossen wurden, erfreuten sich diese Sitzungen lebhafter Beteiligung und entwickelten frisches Leben. Mit den Jahren, mit der Festigung der neu geschaffenen Zustände wurden aber namentlich die monatlichen Konferenzen immer einförmiger und zweckloser. Die Feststellung der Beträge für die einzelnen Abteilungen war längst zu einer Formfrage ge-

worden, seit Jahrzehnten sind diese stabil geblieben, und selbst die Zustimmung zu besonderen Bewilligungen aus dem Reservefonds war schließlich mehr eine formelle, weil man wußte, daß diese bereits im voraus zwischen dem Generaldirektor und dem einzelnen Abteilungsdirektor, der die Forderung gestellt hatte, mehr oder weniger fest vereinbart war. Man half sich damit, die regelmäßigen Konferenzen häufig abzusagen, und seit ich selbst die Generalverwaltung übernommen habe, werden nur ein paar Konferenzen im Jahre abgehalten; freilich z. T. aus Rücksicht auf meine Kränklichkeit und Überlastung mit Arbeit. Aber im Hinblick auf den Zusammenhalt unter den Direktoren, der bei den sehr verschiedenen Interessenkreisen der einzelnen Abteilungen sonst recht gering ist, erschienen mir solche Beratungen über gemeinsame Fragen doch dauernd nützlich und wünschenswert.

Eine andere wichtige Neuerung des Statuts war die Einsetzung der Spezialkommissionen von Sachverständigen für die Erwerbungen der einzelnen Abteilungen. Bis dahin hatte eine einzelne Kommission, aus den Direktoren und einigen Künstlern zusammengesetzt, über die Erwerbungen aller Sammlungen entschieden; „sachverständig" war daher meist nur der Direktor, der einen Ankauf beantragt hatte. Von jetzt ab wurde für jede Abteilung nach Vorschlag des betreffenden Direktors dem Minister eine Kommission von zwei (resp. vier) ordentlichen Mitgliedern und zwei Ersatzmännern unterbreitet, die von drei zu drei Jahren durch den König ernannt werden. Sie sollten eine Unterstützung und Kontrolle des Direktors bilden und zugleich den Minister den Kammern gegenüber decken. Für diese den englischen Trustees nachgebildeten Kommissionen sollten die Mitglieder aus Künstlern, die für alte Kunstwerke interessiert waren, aus kunstverständigen Sammlern und Gelehrten der einzelnen Fächer gewählt werden. Diese in genügender Zahl und Güte zu finden, war damals und ist heute noch recht schwierig; namentlich an Künstlern, die dafür geeignet wären, hat es stets gefehlt. Nur in dem Bildhauer Sußmann, der mehr künstlerischer Dilettant und Samm-

ler war, haben wir sowohl an der Abteilung für christliche Plastik wie am Kunstgewerbemuseum eine wohlwollende und eifrige Stütze gefunden. Dagegen ist das zweite Mitglied der Sachverständigenkommission für christliche Plastik, Reinhold Begas, durch drei Jahrzehnte nicht zu bewegen gewesen, auch nur einmal zu einer Sitzung zu erscheinen, sondern hat sich das Protokoll stets zur Unterschrift schicken lassen. Und doch wollte er auf diesen Ehrenposten nicht verzichten. Als ich ihn einmal durch Hinweis auf seine Überlastung mit Arbeit schon dazu beredet hatte, fragte ich ihn unvorsichtigerweise, wen er wohl an seiner Stelle vorschlagen würde und nannte ihm einige Namen angesehener Berliner Bildhauer. Er schüttelte jedesmal ablehnend den Kopf und sagte schließlich: „Ich sehe, ich muß doch bei der Kommission bleiben, die Kerle verstehen ja alle nichts!"

Einen wesentlichen Nutzen haben daher auch diese Kommissionen nicht gehabt, es sei denn, daß sie das Interesse weiterer Kreise für die Sammlungen angeregt haben. Denn über wichtige Erwerbungen mußte sich schon damals der Abteilungsleiter regelmäßig sofort und meist weitab von Berlin an den großen Kunstmärkten entscheiden. Die Sachverständigen hatten in der Regel nur nachträglich gutzuheißen, was der Direktor schon abgeschlossen hatte. Selbst wo ausnahmsweise ein minderwertiger Leiter einer Abteilung vorstand, mit dessen Ankäufen seine Kommission meist wenig zufrieden war, ist es nicht wesentlich anders gewesen. In bezug auf den Schutz, den diese Kommissionen im Falle von Angriffen oder Anfeindungen von Erwerbungen (wie sie in den Berliner Zeitungen schon in den siebziger Jahren beliebt waren) dem Direktor wie dem Minister dem Publikum und den Kammern gegenüber bieten sollten, haben sie den Erwartungen nicht entsprochen. Sowohl in dem Streit über den „falschen Rubens", die „Amphitrite" der Sammlung Schönborn, deren Ankauf die Sachverständigen nach Besichtigung an Ort und Stelle einstimmig beschlossen hatten, wie bei dem Floraskandal, wo die Sachverständigen einhellig den Ankauf als „einen der bedeutendsten,

den das Museum seit Jahren zu machen Gelegenheit gehabt habe", zugestimmt hatten, versagte die Kommission vollständig. Den törichten Angriffen der Presse gegenüber schwiegen ihre Mitglieder, ja sie ließen sich womöglich dadurch „von ihrem Irrtum überzeugen". Dagegen hat sich eine andere Gefahr, unter der die Londoner National Gallery und das Metropolitan Museum in New York jahrelang gelitten haben, daß nämlich die „Sachverständigen" die Leitung der Sammlung und namentlich die Entscheidung über die Erwerbungen annektieren, bei den Berliner Museen nie geltend gemacht. Dazu waren die Mitglieder der Kommissionen weder zahlreich genug, noch hatten sie Zeit und Lust dazu, den einen Herrn von Beckerath vielleicht ausgenommen, der durch ähnliche Bestrebungen der Verwaltung unserer Sammlungen mehr und mehr entfremdet wurde und lästig fiel.

Bei der Neuordnung der gesamten Verwaltung war mir persönlich neben der Stellung als Assistent der Gemäldesammlung zugleich die selbständige Leitung der Sammlung von Bildwerken der christlichen Epoche, der Originale wie der Abgüsse, übertragen worden. Ich hatte also in letzterer Eigenschaft Anspruch darauf, den Sitzungen der Direktorenkonferenz beizuwohnen. Aber welche Rechte standen mir dabei zu? Diese Frage machte meinen Vorgesetzten großes Kopfzerbrechen, denn man wollte die übrigen Assistenten, die zum Teil älter waren als ich, nicht verletzen. Es wurde schließlich entschieden, daß ich allgemeine Fragen mitberaten, aber nur in Fragen jener mir selbständig und allein unterstehenden Abteilung auch mitstimmen dürfe. Da es nur selten zu Abstimmungen kam, hatte ich unter dieser Einschränkung kaum zu leiden.

Während des Winters 1878 auf 1879 war der Etat unserer Sammlungen bedenklich gefährdet, da die Finanzen keine glänzenden waren. Falks Nachfolger, der genial veranlagte, aber gegen Kunst sehr unempfindliche Herr von Puttkamer, interessierte sich nicht für die Museen, und Herr von Camphausen lehnte nicht nur jede Mehrforderung ab, sondern be-

stand auf einen Abstrich von 15 000 Mark vom Vermehrungsfonds. Da ein solcher Abstrich vom laufenden Fonds, wenn auch nur gering, prinzipiell gefährlich werden konnte, weil dieser sonst als unberührbar betrachtete Fonds dadurch gelegentlich stärker eingeschränkt oder ganz eingezogen werden konnte, lag Schoene alles daran, diesen Abstrich zu verhindern. Aber seine Bemühungen blieben vergeblich, und um eine Wiedereinstellung durch die Abgeordneten zu betreiben, war er viel zu loyal. In unserer Not ging ich auf eigene Faust den Weg, den ich schon mehrmals mit gutem Erfolg beschritten hatte: ich wandte mich an Herrn von Bennigsen, wieder mit gleich gutem Resultat! Camphausen gab schließlich dem Drängen dieses ebenso sachlichen wie ruhigen und energischen, ihm zudem persönlich nahestehenden Politikers nach und erklärte sich mit der Wiedereinstellung der 15 000 Mark in der Budgetkommission einverstanden.

AUFENTHALT IN ENGLAND

Gleichzeitig hatte ich, da die geregelten Zustände mir jetzt eine längere Abwesenheit gestatteten, bei der Generalverwaltung und dem Minister auf die Notwendigkeit einer Studienreise in England aufmerksam gemacht, um für systematische Vermehrung unserer Gemäldesammlung dadurch die richtige Grundlage zu gewinnen. Die Chancen dazu böten sich hier, wie nirgend sonst, durch den Reichtum an Sammlungen hervorragender Gemälde in Privatbesitz und die Verlegenheit, in der sich manche Besitzer durch die ungünstige Lage der englischen Landwirtschaft befänden. Ich hatte schon in früheren Jahren, namentlich im Sommer 1878, während kürzerer Besuche in London eine genügende Einsicht in manche dieser Sammlungen wie in die Verhältnisse der Besitzer bekommen, so daß ich eine rechtzeitige Ausnutzung dieser Umstände als die günstigste Gelegenheit, unsere Galerie nach verschiedenen Richtungen durch Ankäufe auf eine ganz andere Stufe als bisher zu bringen, bezeichnen konnte. Ich fand aber bei meinen Vorgesetzten kein Verständnis der Situation und kein Entgegen-

kommen. England sei viel zu reich, was dort etwa zum Verkauf käme, würde dort bleiben, da wir nicht die Mittel hätten, um mit den englischen Galerien und Privatsammlern konkurrieren zu können. Wenn ich einen längeren Studienurlaub für wissenschaftliche Zwecke wünsche, so könne mir ein solcher bewilligt werden, aber auf meine eigenen Kosten. Mir erschien die Reise so notwendig und dringend, daß ich auf dieses Anerbieten einging, da ich zu dem Opfer unseren Sammlungen zulieb gern bereit war. Das Opfer war übrigens schließlich kein sehr großes, da man mir auf dem Wege nach London einen Auftrag für Paris erteilte, und ich später von London aus noch einmal dienstlich zur Besichtigung käuflicher Bilder nach Paris geschickt wurde.

Dieser dreimonatige Aufenthalt in England, von März bis Juni 1879, der längste, den ich dort genommen habe, war für mich ebenso reich an Belehrung und Genuß wie er später bedeutungsvoll für die Bereicherung unserer Gemäldesammlung wurde. Schon im Jahr vorher war ich um die gleiche Zeit ein paar Wochen in London gewesen, gleichzeitig mit den Kronprinzlichen Herrschaften, mit denen ich einige der bekanntesten Sammlungen in London gesehen hatte, und durch die ich Empfehlungen an verschiedene der angesehensten Besitzer von Galerien erhielt. Unser Botschafter, Graf Münster, der mir als Bekannter meines Vaters — er hatte mit ihm zusammen das Braunschweigische Regentschaftsgesetz entworfen — seit meinem ersten Besuch in London aufs freundlichste entgegengekommen war, führte mich ein, wo ich nur irgend eingeführt zu sein wünschte. Dank diesen Empfehlungen standen mir hinfort alle Sammlungen Englands offen. Wo Graf Münster nicht bekannt war, fand ich beim alten Herzog von Bedford und beim Lord Elcho, dem Schöpfer der „Volunteers“, die liebenswürdigste Unterstützung.

Die Londoner Kollegen waren mir meist schon bekannt, aber erst jetzt trat ich ihnen näher, vor allem zwei Männern, an die sich alle, die zu ihnen in engere Beziehung getreten sind, mit Dankbarkeit und Hochachtung erinnern werden, A. W. Franks

und George Scharf. Franks, der damals gerade die Stellung eines First Librarian des British Museum abgelehnt hatte, ist den Sammlungen dieses Riesenmuseums eine Stütze gewesen wie kein Zweiter. Sohn eines reichen Reeders, Junggeselle und ganz in den Interessen seiner Sammlungen aufgehend, dabei von echt wissenschaftlichem Sinn, hat er große Abteilungen des British Museum erst geschaffen, im wesentlichen aus eigenen Mitteln und mit der Beihilfe von Freunden. Die altchristliche Sammlung, die reiche Sammlung von mittelalterlicher und Renaissance-Kleinkunst und Kunstgewerbe, die er in Konkurrenz und im Gegensatz gegen das South Kensington Museum zusammenbrachte, weil hier jede Ordnung, jeder wissenschaftliche Geist im Sammeln fehlte, die große asiatische Kunstabteilung wie die reichhaltige ethnographische Abteilung sind sämtlich seine Schöpfungen. In seiner aufopfernden Tätigkeit, seiner schlichten, bescheidenen Art, seinem praktischen Sinn, seiner Gründlichkeit und seinem Wissen steht mir dieser treffliche Mann noch heute als das unerreichte Vorbild eines Museumsleiters vor Augen.

Ein Mann von ganz anderem Schlage, aber nicht weniger ausgezeichnet und liebenswert, war sein etwa gleichaltriger Freund, der Schöpfer und Direktor der National Portrait-Gallery, George Scharf. Sohn eines Deutschen, der sich in England niedergelassen hatte, war auch er unverheiratet geblieben und hatte in der Aufgabe, die er sich jung gestellt hatte, in der Schöpfung einer Porträtsammlung berühmter Männer englischer Nation, seine Lebensarbeit gefunden. Die große Ausstellung alter Meister in Manchester 1857, deren Zusammenbringung und glänzendes Gelingen in erster Linie ihm zu danken war, hatte ihm eine Kenntnis der Schätze an Gemälden der älteren Schulen in englischem Privatbesitz verschafft, wie sie niemand damals besaß; war ihm doch als dem Sekretär der Ausstellung der Auftrag geworden, alle Sammlungen zu bereisen und die Auswahl daraus zu treffen. Die Fülle guter englischer Porträts von bekannten Persönlichkeiten, welche diese Ausstellung unter anderem zeigte, reifte den

Entschluß, eine Nationalporträtsammlung zu schaffen, deren Grund damals aus Geschenken der Aussteller gelegt wurde. Scharf hat dieser Sammlung durch nahezu fünfzig Jahre als Direktor vorgestanden, er hat sie geschaffen, geordnet, den trefflichen Katalog verfaßt und in immer neuen Auflagen dem Publikum darin die englische Geschichte zu lebendiger Anschauung gebracht. Ein kleiner, korpulenter Mann, war Scharf der Typus eines in seiner Wissenschaft aufgehenden Gelehrten, außerordentlich lebendig und anregend, von peinlichem Ordnungssinn, so daß er fast im Dunkeln jedes Buch seiner reichen Bibliothek, jede Stelle in seinen Notizbüchern finden konnte. Diese mit kleinen Abbildungen versehenen Notizen aus den Sammlungen, die er gesehen hatte, stellte er, wie seine ganze Bibliothek, jedem jungen Gelehrten mit Freuden zur Verfügung. Mir haben sie, namentlich als ich später bei Anfertigung meines Rembrandtwerkes den Bildern des Meisters nachging, die besten Dienste getan. Der alte Herr, der eine ungewöhnliche Lehrbegabung besaß, unterstützte damit jeden, der gern belehrt sein wollte. Und bei seiner Gastfreundschaft, die sein Junggesellenheim allsonntäglich vom Lunch bis zum „wild supper“ zum Versammlungsort einheimischer und fremder Kunstgelehrter und Museumsbeamter machte, bot er dazu die reichste und angenehmste Gelegenheit. Mir ist George Scharf ganz besonders freundlich entgegengekommen und in jeder Weise behilflich gewesen. Sogar meinem Englisch suchte er nachzuhelfen, so daß ich es ihm nicht am wenigsten verdanke, wenn ich mich allmählich leidlich verständlich machen konnte.

Zu dem Zweck, mich in englischer Konversation zu üben, hatte ich mich während dieses Studienaufenthaltes 1879 in ein Boarding House eingemietet, das mir die Gattin des damals seit einigen Jahren in London als Kunstschriftsteller und Bilderhändler ansässigen Dr. Jean Paul Richter in der Nähe der eigenen Wohnung in Ovington Square ausgesucht hatte. Die Lage dieser Pension, wenige Schritte vom South Kensington Museum entfernt, ermöglichte mir, abends die Bibliothek

und die Sammlungen dieses Museums recht oft zu benutzen. Schließlich habe ich nur wenig Gebrauch davon gemacht. Für die Bibliothek hatte ich es bei Mr. Scharf noch bequemer, und das Studium der Kunstwerke bei Licht erwies sich mir nach den ersten Stunden, die ich darauf verwandte, als aussichtslos.

Es war nicht möglich, die Gegenstände bei künstlichem Licht genauer zu betrachten. Bei jedem Versuch bekam man nach kurzer Zeit empfindliche Augenschmerzen, so daß ich mich mit flüchtigem Durchschreiten der Räume begnügen mußte. Auch das elektrische Licht hat diesem Übelstand nicht abgeholfen. Nicht nur in London, auch in den amerikanischen Museen, und wo sonst Abendbeleuchtung eingeführt ist, habe ich das gleiche beobachtet. Die Forderung einer Öffnung der Sammlungen am Abend, die auch unser Generaldirektor Schoene vertrat, und die ich für unsere Museen stets abgelehnt habe, ist nur eine Ausgeburt falscher liberaler Ideen. Selbst wenn es möglich wäre, genügendes Licht zu schaffen, würde man einen wirklich ausgiebigen, nützlichen Besuch der Museen abends nicht erzielen. Nach der Arbeit des Tages ist der Mensch zu abgespannt, ist das Auge zu ermüdet, um noch mit Anstrengung zu sehen und mit Genuß aufnehmen zu können. In der Tat ist der Besuch abends überall nur ein spärlicher. Allabendlich werden Hunderte von Mark für Beleuchtung ausgegeben, um jungen Pärchen Gelegenheit zu ungestörtem und warmem Rendezvous und Parlamentariern Stoff zu pathetischen Vorträgen ihrer volksbeglückenden Theorien zu geben.

In diesem Frühjahr 1879 konnte ich, dank der vielfachen Förderung, die Sammlungen Englands, öffentliche wie private, zum größten Teil und meist gründlich kennenlernen, gründlicher als sie damals wohl irgendein Engländer außer George Scharf kannte. Von London aus habe ich, bald in Tagestouren, bald in längeren Ausflügen, alle irgend namhaften Galerien bis in den Norden von Schottland hinein aufgesucht. Neben der reichen Ausbeute für meine wissenschaftlichen Studien boten mir diese Reisen auch den köstlichsten landschaftlichen Genuß. Gibt es doch wohl kein Land, das durch seine Natur

REMBRANDT H. VAN RIJN, HENDRIKJE STOFFELS

Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 175)

und ihre künstliche und künstlerische Ausnutzung so viele und mannigfache Schönheiten bietet wie gerade Großbritannien! Besonders erfreulich ist mir dieser Aufenthalt auch noch durch die englische Gastfreundschaft und das schlichte, herzliche Entgegenkommen geworden, das ich überall gefunden habe.

Ein Hauptzweck dieses gründlichen Studiums der englischen Sammlungen war für mich der Wunsch, mit den hervorragenden Werken alter Kunst, namentlich der Malerei, im Privatbesitz bekannt zu werden, um die Möglichkeit, Erwerbungen daraus zu angemessenen Preisen für unsere Museen zu machen, in Erwägung zu ziehen. Weil man in Berlin an solche Chancen nicht glauben wollte, hatte man mir keinerlei Mittel für Erwerbungen und keine Erlaubnis zu Unterhandlungen gegeben. Ich machte daher für einzelne Stücke, die zu dieser Zeit auf Londoner Versteigerungen vorkamen, mit den mir bekannten Händlern aus, daß ich nicht gegen sie bieten würde, wenn sie der Galerie die fraglichen Bilder mit mäßigem Nutzen anbieten würden. Auf diese Weise gelang mir die Erwerbung der prächtigen Hendrikje von Rembrandt, wie mir schon vor einem Jahre in gleicher Weise der Ankauf des Sebastian von Rubens und des Martyriums der hl. Agathe von Tiepolo gelungen war. Erstere erreichte nur 300 Guineas, weil niemand glauben wollte, daß die Hendrikje von Rembrandt sei, und die beiden letzteren gar nur je 100 Guineas, weil die Motive als „shocking" galten, zudem weder Tiepolo noch Rubens damals Mode waren. Daß aber manche wesentlich bedeutendere und gerade für unsere Galerie wichtige Erwerbung in absehbarer Zeit zu machen wäre, und daß dafür zum Teil nicht einmal besonders große Mittel nötig sein würden, diese Überzeugung brachte ich nach allem, was ich gesehen und gehört hatte, aus England mit nach Berlin zurück und habe sie gleich in einem ausführlichen Gutachten an das Ministerium niedergelegt. Ich konnte damals schon darauf hinweisen, daß verschiedene der berühmtesten Sammlungen, wie die des Herzogs von Hamilton, des Herzogs von Marlborough, der Mrs. Hope, des Lord Ashburnham usw. in absehbarer Zeit auf den Markt kommen wür-

den, und daß für unsere Galerie nichts von größerer Wichtigkeit wäre, als dafür rechtzeitig alle Vorbereitungen zu treffen.

Mitte Juli war ich wieder in Berlin. Ich hatte den Rückweg über Paris genommen, wo ich mit Lippmann und Dohme zusammentraf, die dort über den Ankauf der Ornamentstiche und Zeichnungensammlung Destailleur verhandelten. Die Erwerbung dieser wertvollen Sammlung für die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums kam damals um etwa 265 000 Mark zustande, wiederum dank Lippmanns Initiative und Geschick.

In Berlin konnten die Interessen der Museen jetzt ernstlich gefördert werden, wenn auch andauernd unter Kämpfen aller Art. Noch immer ergriffen die Künstler jede Gelegenheit zur Verwirklichung ihres Wunsches, wenigstens die Leitung der Gemäldegalerie einem Maler in die Hände zu spielen. Im wesentlichen gaben aber sachliche Differenzen den Grund zu Konflikten, Differenzen, wie sie in jeder großen und in voller Entwicklung begriffenen Verwaltung vorhanden sind und ausgetragen werden müssen. Nachdem die neue Organisation geschaffen war und wir uns darin eingelebt hatten, mußten wir vor allem danach streben, die Sammlungen dem großen Publikum näherzubringen. Unser Galeriekatalog war endlich veröffentlicht. Jetzt galt es, von den anderen Abteilungen ähnliche Kataloge herzustellen und vor allem einen Führer durch sämtliche Sammlungen anzufertigen. Dieser wurde von den einzelnen Direktoren ausgearbeitet und Anfang 1880 ausgegeben. Schon Ende 1879 konnten wir sodann das erste Heft einer Vierteljahrsschrift veröffentlichen, die für die wissenschaftliche Verarbeitung der Schätze unserer Sammlungen, mit Ausschluß der archäologischen, bestimmt war. Die Leitung hatten I. Meyer, Fr. Lippmann, M. Jordan, H. Grimm und ich, die Redaktion lag in Händen von R. Dohme. Durch ein Vierteljahrhundert ist dieses „Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen“, dessen Beilage kurz von allen Erwerbungen berichtete, die einzige Zeitschrift gewesen, in der über die

Museen Deutschlands ausführliche wissenschaftliche Rechenschaft gegeben wurde. Neidlos hat die deutsche Kunstwissenschaft, zum Teil selbst die Wiener Schule, im Jahrbuch ihr vornehmstes Organ für eingehende Abhandlungen über die nachantike Kunst gesehen und benutzt. Erst seitdem sich auch an anderen Museen Deutschlands wieder eine energischere Tätigkeit entwickelt hat, suchen sich diese Galerien ihre eigenen Organe zu schaffen, deren alljährliche Zunahme eine ruhige und gesunde Weiterentwicklung der Kunstwissenschaft in Deutschland leider eher gefährden als fördern dürfte.

Im Laufe des Jahres 1879 hatte unser Unterhändler Bardini verschiedene wichtige Erwerbungen von Renaissanceskulpturen dem Abschlusse nahegebracht. Da ich damals nicht nach Italien reisen konnte, benutzte er unseren Kredit, um daraufhin die Erwerbungen auf sein Konto abzuschließen. So entdeckte ich eines Tages in London, daß ein mir von Italien her bekannter amerikanischer Kunstfreund Quincy A. Shaw aus Boston ein großes Marmorrelief der Werkstatt Verrocchios aus einer Villa bei Pontremoli, das Bardini für uns um 30 000 Lire abschließen sollte, diesem um 80 000 francs abgekauft hatte. In ähnlicher Weise wären wir beinahe um unseren Giovannino gekommen. Seit 1875, seitdem ich beim Grafen Rosselmini in Pisa die Statue mit unserem Protektor gesehen hatte und der Ankauf beschlossen war, hatten wir durch Bardini die schwierigen Unterhandlungen stets weiterführen lassen. Endlich war es diesem gelungen, den Besitzer von seiner anfänglichen Forderung einer Million auf etwa 150 000 francs herunterzuhandeln, als ein reicher Kunde Bardinis, Baron Adolphe Rothschild gerade nach Florenz kam. Bardini glaubte die Gelegenheit günstig, um einen zweiten Reflektanten für die Statue zu gewinnen und bewog Herrn von Rothschild, sie mit ihm anzusehen. Dieser suchte damals als pièce de résistance eine Statue für den Sammlungssaal seines neuen Pariser Palais, das in der Rue Monceau gelegen war. Der Giovannino gefiel ihm ausnehmend, er gab daher Bardini den Auftrag, den Kauf um 200 000 francs abzuschließen.

Bardini fuhr sofort nach Florenz zurück, während Baron Rothschild die Nacht über in Pisa blieb, und da er am folgenden Morgen vor Abgang seines Zuges nach Genua einige Stunden Zeit hatte, ging er noch einmal zum Grafen Rosselmini, um die Statue wiederzusehen. Hier ließ man ihn aber nicht ohne weiteres ein; er mußte seine Karte abgeben. Der Graf kam selbst, um ihm die Statue zu zeigen, und als er dadurch erfuhr, welchen reichen Reflektanten auf die Statue er vor sich hatte, nannte er eine halbe Million als den äußersten Preis, zu dem er allenfalls die Figur abgeben würde. Daraufhin telegraphierte Rothschild sofort an Bardini, er verzichte auf den Giovannino.

Schon kurz vorher wollte uns Bardini einen ähnlichen Streich mit den Büsten des Palazzo Strozzi spielen. Er hatte hier denselben Kunstfreund mit seiner Gattin eingeführt, um ihnen die Büsten, die er gerade für uns locker gemacht hatte, zu empfehlen. Zum Glück mißfiel aber der Baronin die chinesische Augenstellung der sogenannten Marietta und das fette Gesicht des Niccolo Strozzi, und sie zog den berühmten kleinen eisengeschnitzten Schlüssel des Palastes vor, der fälschlich Cellini zugeschrieben wurde. So war Bardini wie für diese Büsten so auch für die Johannes-Statue wieder auf uns angewiesen; nur dadurch wurden sie für uns gerettet. Ende November 1879 schlossen wir den Kauf des Giovannino ab. Kurz vor Weihnachten war die Statue glücklich in Berlin.

BESUCH KAISER WILHELMS I. UND DER KAISERIN AUGUSTA

Um diese Zeit waren die meisten Tafeln des großen Frieses vom Pergamenischen Altar so weit gereinigt und in dem östlichen Flügel des Alten Museums am Boden provisorisch zusammengestellt, daß sie dem Publikum zugänglich gemacht werden konnten. Zur Vorbesichtigung hatte sich der alte Kaiser angemeldet. Er kam am 5. Januar 1880, begleitet von seinen Adjutanten, dem Kultusminister von Puttkamer und dessen

Unterstaatssekretär von Goßler. Nachdem S. Majestät die Friesskulpturen eingehend besichtigt hatte, verlangte er auch den neuen Michelangelo zu sehen, der vorübergehend im Direktorzimmer aufgestellt war. Der Kaiser sah sich die Statue aufmerksam an. „Komisch", meinte er, „den Prediger in der Wüste als schlanken Tänzer aufzufassen, der Rüben verzehrt!" Der Minister stimmte ihm bei und fügte hinzu, es sei doch ein merkwürdiger Ankauf, und dafür der Riesenpreis! „Warten Sie doch, lieber Puttkamer", fiel der Kaiser ein, „die Auffassung kann uns mißfallen und doch kann die Figur sehr schön sein. Ich finde die Bewegung und Durchführung sogar reizend, ich möchte sie gern in der Nähe sehen." Dabei versuchte er auf eine der Kisten neben der Statue zu klettern, aus denen diese eben ausgepackt war, aber die Kiste kam ins Wanken, und wir konnten den alten Herrn gerade noch auffangen. Er ließ sich aber nicht abschrecken. Wir halfen ihm wieder auf die Kiste hinauf, von wo aus er die Figur genau besah und sich von mir über die Erwerbung das Nähere berichten ließ.

„Das haben Sie gut gemacht, junger Herr", sagte er zum Schluß zu mir, „100 000 Mark sind ein schönes Geld, aber die Statue ist auch schön. Hoffentlich haben Sie eine hübsche Tantieme damit verdient." Auf diese etwas eigentümliche Frage, zu der der Kaiser vielleicht, weil er mich für einen Unterhändler hielt, veranlaßt war, oder mit der er scherzhaft auf einen Orden anspielen wollte, antwortete Geheimrat Schoene, ohne mir Zeit zur Erwiderung zu lassen: „Eure Majestät, das ist bei uns an den Museen nicht Mode." Der Kaiser schwieg auf diese für ihn wie für mich gleich peinliche Antwort, sagte dann aber kurz zu mir, obgleich er von seinen Adjutanten schon wiederholt an eine Audienz im Schloß erinnert war: „Junger Mann, kommen Sie mit, ich möchte Ihre Abteilung sehen, von der Sie mir eben erzählt haben." Damit ging er mit mir rasch voraus nach dem nahegelegenen dunklen Saal, der damals noch die italienischen Skulpturen beherbergte. Hier fiel ihm zuerst die Büste der Marietta Strozzi

auf. „Hat die einen schrecklich langen Hals", meinte er, worauf Herr von Puttkamer sofort einfiel: „Ja, es ist eine schreckliche Büste." „Aber, lieber Puttkamer, warum immer so eilig mit dem Urteil; der Künstler konnte doch nichts dafür, daß das junge Mädchen einen so mageren, langen Hals hatte. Soviel ich davon verstehe, scheint mir die Büste ganz besonders gut zu sein; sie ist ja reizend lebendig! Sehen Sie mal den halboffenen Mund; ich möchte wohl den netten Witz kennen, den sie gerade aussprechen wollte." In ähnlich anspruchsloser, aber treffender Weise äußerte er sich über mehrere andere Skulpturen, namentlich über die Strozzi-Büsten, auf die ich ihn als unsere neuesten Erwerbungen aufmerksam machte. Diese Bemerkungen wie der Umstand, daß der Kaiser nur bei den wertvollen Stücken verweilte, bewiesen einen starken künstlerischen Sinn, der mir bei einem Laien, der nie Gelegenheit genommen hat, sich in der Kunst umzusehen, selten in ähnlichem Maße vorgekommen ist. Niemand hat ihn im alten Kaiser je vermutet, und am wenigsten war er selbst sich dessen bewußt. Beim Abschied dankte er auch mir persönlich und sagte, meine Abteilung habe ihm so gefallen, daß er bald einmal wiederkommen wolle.

In der nächsten Zeit mußten wir auch der Kaiserin und allen anwesenden Fürstlichkeiten und Ministern die neuen Erwerbungen zeigen, aber von ihnen äußerte niemand ein ähnliches Verständnis für die künstlerische Bedeutung. Die Kaiserin war sehr einsilbig, ebenso in der Galerie, die sie bald darauf einmal besuchte. Nur vor dem Bildnis des jungen Karl II. von Spanien blieb sie stehen und fragte mich: „Ist das nicht das Porträt eines spanischen Königs?" Als ich es bejahte, sagte sie: „Wie kommt es, daß das Bild so hoch hängt?" Ich erwiderte, es habe den Platz bekommen, weil es eines der schwächsten Gemälde unserer spanischen Abteilung sei, worauf sie im Fortgehen kurz bemerkte: „Aber es ist doch das Porträt eines Königs!" Als sie mehrere Jahre später in die Galerie kam, warf sie unglücklicherweise wieder einen Blick auf das Bildnis, das noch an der gleichen Stelle hing. „Aber Sie haben ja

DESIDERIO DA SETTIGNANO, MARIETTA STROZZI

Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 154, 179 u. 180)

Karl II. noch immer nicht herabgehängt, ich sagte es Ihnen doch neulich ausdrücklich.“

WIEDER IN ITALIEN

Ende März 1880 fand in Florenz die Versteigerung der Sammlung San Donato statt, für die durch die Händler Gauchez und Stephan Bougeois große Reklame gemacht wurde. Ich war zeitig hinausgeschickt worden, um Bericht zu erstatten. Da der Prinz erst kurz vorher von dem „Restaurator“ Luparini (der den herrlichen Goes in S. Maria Nuova damals gerade elend verdorben hatte) die Bilder hatte instand setzen lassen, riet ich von einer ernstlichen Beteiligung ab, um so mehr, als fast alle guten Bilder von Gauchez künstlich getrieben wurden. Nur die köstliche kleine, ganz intakte Skizze der „Beweinung“ von Rubens konnte ich durch Herrn von Marquard für einen mäßigen Preis erwerben. Gleichzeitig kaufte ich von dem berüchtigten „Fälscher“ Bastianini, einem Manne von feiner Empfindung für alte Kunst, die großen Holzfiguren der Verkündigung, die er dem Quercia zuschrieb, um etwa 2900 Mark und aus dem Nachlaß von Conte Gino Capponi um 7500 Mark die beiden köstlichen Predellenstücke Masaccios, die im Katalog von Giovanni Morelli als „maniera di Masaccio“ angegeben waren.

Auf dieser Reise hatte ich den Berliner Bankier Oscar Hainauer, einen Agenten des Hauses Rothschild in Paris, getroffen, der kurz vorher zur Einrichtung seines Hauses alte Kunstwerke zu sammeln begonnen hatte; anfangs namentlich mit Hilfe von Fr. Spitzer in Paris, durch den er besonders für Renaissancekunst interessiert war. Mit ihm gemeinsam erwarb ich Bardinis Plakettensammlung, von der ich für die Museen etwa 170 Stück auswählte, darunter verschiedene größere Tafeln von Donatello, Riccio u. a., durchschnittlich für 75 Mark das Stück. Von Florenz aus machte ich mit Professor Sußmann einen Ausflug nach Arcevia, wo uns ein Altar von Signorelli angeboten war, dessen Verkauf aber die Regierung schließlich nicht gestattete. Der Weg zu dem hochgelegenen

Apenninenstädtchen führte uns auf sehr genußreicher Fahrt auch nach Spoleto, Fabriano, Perugia und Assisi. Verschiedenes, was ich damals unterwegs sah und worauf ich unterhandelte, wurde erst später reif.

ERNENNUNG R. SCHOENES ZUM GENERALDIREKTOR

Als ich Mitte April nach Berlin zurückkam, war eben die Ernennung Schoenes zum Generaldirektor erfolgt. Kaiser Wilhelm hatte lange seine Zustimmung dazu verweigert, da er den jahrelangen Streit zwischen seinem alten Schützling Graf Usedom und dem Minister von Falk auf Schoenes Streben nach dessen Stellung zurückführte. Auch wünschte er auf diesem Posten einen Kavalier von künstlerischem Sinn zu sehen. Er hatte ihn daher Graf Wilhelm Pourtalès angeboten, der aber ablehnte, da ihm jede Verwaltungstätigkeit unsympathisch war. Die Erfahrung eines Menschenalters hat gezeigt, daß Kaiser Wilhelm die richtige Empfindung hatte. Sowohl Richard Schoene wie ich mußten zur Erkenntnis kommen, daß die Stellung des Generaldirektors der Berliner Museen einen Mann verlangt, der schon durch seine Geburt dem Hof und besonders dem König nahesteht und dadurch wie durch sein Ansehen und Vermögen dem vorgesetzten Kultusminister sowohl als dem Finanzminister gegenüber seine Ansichten und Entschließungen mit Erfolg geltend zu machen und durchzusetzen imstande ist. Freilich müßte ein solcher Mann neben künstlerischem Sinn und hervorragendem Verwaltungstalent zugleich den nötigen Respekt vor der Selbständigkeit der Abteilungsdirektoren und ihrer Sachkenntnis haben und sich als ihren Vertreter gegenüber den vorgesetzten Behörden betrachten. Graf Usedom sowohl als sein Vorgänger Herr von Olfers hatten darauf gar keine Rücksicht genommen, hatten autokratisch nach eigenem Gutdünken zu entscheiden gesucht und die Direktoren höchstens als Organe zu ihrer Unterstützung und zur Ausführung ihrer Befehle angesehen und behandelt.

Schoene besaß künstlerischen Sinn in ungewöhnlichem Grade und in gleichem Maße die wissenschaftliche Vorbildung, war ein trefflicher, fleißiger und gewissenhafter Verwaltungsbeamter und von größter, ja sogar von zu großer Rücksicht den Einzeldirektoren gegenüber. Aber, wie er dem alten Kaiser Wilhelm geradezu unsympathisch war, so konnte er auch zu Kaiser Wilhelm II. nie rechte Fühlung gewinnen. Als einfacher vortragender Rat im Kultusministerium hatte er zwar hier, solange er die Kunstabteilung selbständig leitete, die nötige Stütze am Minister, aber nach Übertragung derselben an Althoff und Friedrich Schmidt fehlte auch dieser Halt. Im Finanzministerium hing aber die Zustimmung zu seinen Anträgen immer mehr vom Interesse dieses oder jenes Rats oder des Ministers als von seiner Autorität ab. Ich selbst habe später ähnliche Erfahrungen machen müssen.

BURG DANKWARDERODE

Bald nach meiner Rückkehr von der Frühjahrsfahrt nach Italien 1880 sah ich unseren hohen Protektor wiederholt im Museum wie im Neuen Palais. Damals wurden in meiner Heimatstadt Braunschweig gerade lebhaft die Pläne erörtert, wie man die alte Welfenburg Dankwarderode von den Umbauten, durch die sie im Laufe der Zeit entstellt war (zuletzt diente sie als Kaserne), befreien könne. Der Kronprinz nahm regen Anteil daran und ließ sich längere Zeit hindurch von mir Bericht über den Stand der Angelegenheit erstatten und Skizzen vorlegen. Sein Wunsch war, daß man nur die ursprünglichen Teile freilegen und diese als Ruinen in einem kleinen Stadtpark erhalten solle, hatte man doch kurz vorher bei der Restauration der Kaiserpfalz in Goslar gar zu traurige Erfahrungen gemacht. Leider drang diese auch von Stadtbaumeister Winter in Braunschweig vertretene Ansicht nicht durch. Die heutige Burg Dankwarderode ist eine ähnlich willkürliche moderne Spielerei wie in höherem Grade die restaurierte Kaiserpfalz in Goslar.

Am 2. August 1880 sollte die fünfzigste Wiederkehr des Jahrestages der Eröffnung des Alten Museums feierlich begangen werden. Als Festschrift wurde eine von allen Abteilungsdirektoren und dem Generaldirektor gemeinsam abgefaßte Geschichte der Kgl. Museen ausgegeben, und der Kronprinz-Protektor sorgte dafür, daß durch einen großen Festakt in Gegenwart des Hofes und am Abend durch einen Umgang in der Antikenabteilung bei Fackelbeleuchtung dem Tage die nötige Bedeutung gegeben wurde.

DER „FALSCHE“ RUBENS

Wie wenig wir mit allem, was wir im Laufe von fünf bis sechs Jahren für die Sammlungen getan hatten, den Dank des großen Publikums ernteten, zeigte bald darauf der Skandal wegen des „falschen Rubens“, wenigstens wenn man die Zeitungen als den Ausdruck der öffentlichen Meinung in Berlin ansehen will. Wir hatten mit der Sammlung Suermondt eine Anzahl kleiner Bilder erworben, die Suermondt Ende der sechziger Jahre von Graf Schönborn in Wien gekauft hatte, darunter ein Porträt des jüngeren Hans Holbein und einen sehr feinen A. van de Velde. Durch den Bruder unseres Kollegen Lippmann erfuhren wir schon im Winter 1879/80, daß der Graf Schönborn wieder Geld nötig habe und daher verkaufslustig sei. Herr von Lippmann erbot sich, eventuell für uns wegen weiterer Erwerbungen zu unterhandeln. Ich gab daraufhin ein Gutachten über die wichtigsten Bilder der Sammlung ab, von der ich zehn Jahre vorher für mich einen Katalog gemacht hatte. Besonders empfahl ich das Gegenstück unseres Holbein-Porträts, den großen Neptun von Rubens, ein ähnliches umfangreiches Gemälde von Jordaens und ein paar Bilder erster holländischer und vlämischer Kleinmeister, deren Gesamtwert ich — soviel ich mich erinnere — auf etwa 100 000 Gulden schätzte.

Im Ministerium interessierte sich der damalige Unterstaatssekretär und spätere Kultusminister von Goßler lebhaft für den Ankauf, namentlich für die Erwerbung des

Rubens, nachdem er ihn bei einem Aufenthalt in Wien selbst kennengelernt hatte. Dagegen war die Frau Kronprinzessin entschieden gegen den Ankauf gerade dieses Bildes, weil der Maler H. von Angeli sich ihr gegenüber ungünstig darüber geäußert hatte. Am Kronprinzlichen Hofe machte sich der Einfluß der Maler, die der Kronprinzessin bei ihren Malstudien zur Seite standen, gerade in jenen Jahren recht erschwerend bei unseren Bemühungen um die Vermehrung der Bildersammlung geltend. Neben Angeli, der durch seinen übermütigen Wiener Humor schließlich die Oberhand behielt, waren A. von Werner und eine Zeitlang Lenbach besonders wohl gelitten und einflußreich. Letzterer hatte kurz vorher die Anschaffung einer alten Kopie des Zwerges von Velasquez im Prado-Museum, die sein Wiener Freund, Restaurator und Sammler Penther, in Spanien gekauft hatte, so energisch bei der Kronprinzessin als das „schöne Original" empfohlen, daß wir das Bild um 20 000 Mark hatten erwerben müssen. Angeli, der innerlich Lenbach wenig freundlich gesinnt war, erklärte das Gemälde für einen „Schmarren" und stimmte mit der Zeit selbst die Kronprinzessin gegen diesen ihren eigensten Kauf um. Sein Widerspruch gegen den Schönbornschen Rubens verhinderte aber dessen Ankauf nicht, sondern verzögerte ihn nur, obgleich auch ich mich seinen Bedenken anschloß, nachdem ich das Bild wiedergesehen und genau geprüft hatte, und nachdem durch ungeschickte und gar zu offizielle Verhandlungen mit dem Besitzer dessen Prätensionen in bezug auf den Preis sehr gesteigert waren.

Ich hatte nur einen Gesamtkauf empfohlen, schließlich kam aber die Kommission, die zur Prüfung der Bilder nach Wien geschickt wurde: Direktor Meyer und der Maler und Sachverständige unserer Galerie, Gustav Spangenberg, auf den Rubens allein und empfahl ihn zu einem Preise, zu dem ich den Ankauf sämtlicher Bilder angeraten hatte. In einer Sitzung der Sachverständigen-Kommission, der ich nicht angehörte, wurde Ende des Jahres 1880 die Erwerbung des Bildes einstimmig beschlossen. Der Generaldirek-

tor Schoene suchte mich persönlich auf, um mich zu bestimmen, meine Bedenken gegen den Kauf fallen zu lassen. Ich mußte ihm aber erklären, daß mir der Preis für ein frühes, in der Färbung noch herbes, etwas nüchternes Bild von Rubens zu hoch erschiene, daß ich daher das Einhandeln des Holbein, des großen Jordaens u. a. Bilder der Sammlung in den Kauf für notwendig hielte. Der Handel war aber leider schon perfekt, das Bild wurde Anfang Februar 1881 nach Berlin gebracht, die Zeitungen in Wien ergingen sich in Schmähungen gegen den Verkäufer und die Wiener Kunsthistoriker unter Professor von Lützows Führung bereiteten ein Entrüstungsmeeting vor.

Da kam vom jungen, durch den Kaiserlichen wie den Kronprinzlichen Hof verhätschelten Direktor der Akademie Anton von Werner ein kalter Wasserstrahl in die allgemeine Begeisterung der ersten Tage und der offiziellen Besucher. Werner erklärte das Bild in einer Berliner Zeitung für „eine Fälschung", und zwar für eine gänzlich wertlose. Es sei ein Skandal, daß ein Kunsthistoriker wie ich, der von Malerei nichts verstehe, die Erwerbungen der Galerie leite. In mehreren Artikeln der „Post" unterstützte der Redakteur dieser Zeitung, Dr. Rosenberg, die Angriffe in gleich rücksichtsloser Weise und mit derselben Spitze gegen mich. Sofort war jedermann auf seiten der Angreifer, selbst die Wiener Welt, die eben noch den „Neptun" für den herrlichsten Rubens, den Wien besessen habe, erklärt hatte. In der Museumsverwaltung und im Ministerium, wo man eines glänzenden Erfolges sicher zu sein glaubte, erzeugte diese allgemeine Entrüstung ein vollständiges Debacle. Meyer wurde krank und verschwand in Urlaub, die Maler der Kommission, die den Ankauf am meisten betrieben hatten, schwiegen sich aus. Erst nach etwa acht Wochen ließen sie sich zu einer kurzen farblosen Erklärung bestimmen.

Der Minister nahm daher mein Anerbieten, sofort in die Bresche zu springen, mit Dank an. In den „Preußischen Jahrbüchern" (Bd. 47, 1881) widerlegte ich Werners und Ro-

PETER PAUL RUBENS, NEPTUN UND AMPHITRITE
Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 184—187)

senbergs Angriffe. Diese hatten es mir allerdings leicht gemacht, indem beide ebenso wie ihre Nachschwätzer das Bild für eine Fälschung des neunzehnten Jahrhunderts an den Pranger gestellt hatten, statt es als ein Jugendwerk von geringer malerischer Wirkung und gewisser akademischer Schablone in Anordnung und Formengebung zu charakterisieren und den Ankauf überhaupt als überflüssig zu bezeichnen. Ich konnte nachweisen, daß unser Bild schon im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts bekannt und berühmt gewesen sei, ja, bald darauf fand ich sogar eine Kopie des Bildes von David Teniers. Ich machte auch darauf aufmerksam, daß unser Rubens das Gegenstück des berühmten Vierflüssebildes im Belvedere sei und mit den meisten Gemälden, die der Meister in den ersten Jahren nach seiner Italienreise gemalt habe, übereinstimme. Aber in der öffentlichen Meinung halfen mir diese Hinweise so gut wie gar nicht, „der Rubens-Spezialist" Rosenberg (der nach allen Rubens-Studien zwanzig Jahre später die schwache Rubens-Publikation in den „Klassikern der Kunst" veröffentlichte) erklärte ja das Gegenteil.

Bei allen ruhig Urteilenden jedoch und besonders bei meinen Vorgesetzten hatte mein energisches Eintreten für den Ankauf den günstigsten Eindruck gemacht. Und die Schmähungen, in denen die Gegner auf meine Gründe replizierten, trugen weiter dazu bei, eine Beruhigung herbeizuführen und das Vertrauen in unsere Museumsverwaltung, statt es zu schwächen, gerade zu stärken. Meine Stellung am Museum, insbesondere an der Galerie, war dadurch mit einem Schlage eine ganz andere geworden. Noch im Jahre vorher, gelegentlich der Jubelfeier der Museen, hatte man meine achtjährigen Dienste, in denen ich die Arbeit an beiden Sammlungen fast allein zu machen hatte, genügend damit zu lohnen geglaubt, daß man mir den Titel Direktor gab, mich aber weiter als Assistent an der Gemäldegalerie besoldete und mich obendrein noch verpflichtete, die Abteilung der christlichen Plastik zu leiten. Von jetzt ab behandelte man mich als den eigentlichen Leiter auch der Gemäldegalerie, und im fol-

genden Jahre wurde ich ausdrücklich zum zweiten Direktor mit vollem Gehalt ernannt. Meyer blieb zwar bis zum Ende der achtziger Jahre auf dem Posten, aber seine Stellung war nur noch eine repräsentative. In die wichtigen Angelegenheiten, namentlich in die Ankäufe, mischte er sich nur ausnahmsweise ein. Leider waren damals aber bereits die besten Chancen für eine gute und zugleich billige Vermehrung, namentlich der klassischen italienischen Malerei, versäumt.

Inzwischen hatte ich auch eine Reihe wissenschaftlicher Arbeiten im „Jahrbuch", in den von mir mitbegründeten Wiener „Graphischen Künsten" und in der „Zeitschrift für bildende Kunst" veröffentlicht, die zwar (wie der Aufsatz über „Rembrandts Jugendwerke") gelegentlich heftige Opposition fanden, denen ich aber durch meine Repliken allgemeine Anerkennung verschaffen konnte. Gleichzeitig war es mir bei wiederholten Besuchen der kleineren Museen gelungen, auf die Leitung dieser Galerien Einfluß zu gewinnen, selbst ohne es zu wollen. Man berief mich zur Bestimmung oder Publikation einzelner Sammlungen bald hierhin, bald dorthin. Ich begann damals die Publikation der kleineren deutschen Gemäldesammlungen in den „Graphischen Künsten". Bei den Neubauten oder bei Neugestaltungen von Kunstsammlungen, für die sich allmählich das Interesse in ganz Deutschland regte, wurde ich um Rat gefragt. Zum Teil hatte ich dabei Erfolg. So freue ich mich, daß ich in Braunschweig das Sammeln des Fürstenberger Porzellans fast erzwungen habe, und daß ich später Lichtwark auf die Chance für die Bildung einer Sammlung Althamburger Kunst hinweisen und ihm dabei wesentliche Dienste leisten konnte. Dagegen habe ich an einem Platze, wo man besonderen Wert auf meinen Rat und meine Hilfe legte, in Hannover, nur selten das erreichen können, was ich anstrebte. Als ich Anfang Februar 1881 auf Wunsch des Herrn von Bennigsen in Hannover war, um wegen Zusammenlegung verschiedener Sammlungen Rücksprache zu nehmen, fand ich nichts vorbereitet. Herr von Bennigsen, der Studienrat Müller, der Sammler Culemann (mit dessen Neffen

ich aufgewachsen war) und der Oberpräsident von Leipziger (ein Freund meines Onkels in Langenstein), welche die verschiedenen Sammlungen vertraten, mißtrauten einer dem andern und wollten nichts von ihrer Selbständigkeit aufgeben. Später wurde ich noch wiederholt um Rat gebeten. Durch ein Gutachten über den Kunstnachlaß Culemanns, das ich über Nacht für Fürst Bismarck machen mußte, konnte ich diese recht gemischten, aber nach verschiedenen Seiten wertvollen Sammlungen durch Ankauf aus dem Welfenfonds für Hannover retten, aber ich konnte nicht verhindern, daß der unsinnige (seither längst verlassene) Eisenpalast für das Provinzialmuseum und der Neubau für das Kestner-Culemann-Museum am neuen Rathaus errichtet wurde. Partikularistische Strömungen und mangelnder Kunstsinn haben trotz großer Aufwendungen eine gesunde Entwicklung der Sammlungen in Hannover, wie sie in einer modernen Stadt von fast 400 000 Einwohnern dringend notwendig wäre, verhindert.

ERSTE PLÄNE EINES RENAISSANCE-MUSEUMS

Die außerordentliche Vermehrung der Sammlungen unserer Berliner Museen hatte auch bei uns seit dem Jahre 1880 Beratungen über Erweiterungsbauten zur Folge gehabt. Schon einige Zeit vorher hatte ich der Generalverwaltung die Vereinigung der Gemäldesammlung und der Bildwerke christlicher Epochen in einem besonderen „Renaissancemuseum" in Vorschlag gebracht. Auf diese Anregung hin einigte sich die Direktorenkonferenz nach wiederholten langen Sitzungen in den Jahren 1880 und 1881 schließlich einstimmig auf einen Neubau für die nachantike Kunst und Einrichtung des Alten und Neuen Museums für die antike Kunst. Die Skulpturen von Pergamon und Olympia sollten in einem Anbau untergebracht werden. Als Bauplatz zur Errichtung eines Renaissancemuseums befürwortete ich den Grund und Boden der alten Porzellanmanufaktur, gegenüber dem damals im Bau begriffenen Kunstgewerbemuseum, nicht nur wegen des Mangels an Raum auf der Museumsinsel, sondern auch

weil es mit dem Kunstgewerbe nach Zeit und Ort in engster Beziehung stände. Der Generaldirektor Schoene trat ganz entschieden dagegen auf und verlangte für den Fall einer Überfüllung auf der Museumsinsel die Ausscheidung der Gipsabgüsse und die Bildung eines großen Gipsmuseums außerhalb des Zentrums in Berlin. Er war, trotz der abweichenden Ansicht sämtlicher Direktoren, felsenfest davon überzeugt, daß die hohe Kunst zusammenbleiben müsse. Meinen entgegengesetzten Bestrebungen machte er schließlich ein Ende, indem er mit einem disziplinarischen Vorgehen gegen mich drohte. Da er die Direktoren nicht zu seiner Ansicht bekehren konnte, so entschloß er sich zu einem großen Konkurrenzausschreiben für die Museumsbauten, die im Jahre 1882 begonnen wurden.

DIE NEUE ABTEILUNG DEUTSCHER PLASTIK

Im Frühjahr 1881 erhielt meine plastische Abteilung einen wesentlichen Zuwachs durch die deutschen Bildwerke der alten Kunstkammer. Über die Verteilung der Sammlungen dieser Abteilung, deren Auflösung gleich nach dem Tode ihres letzten Direktors von Ledebur beschlossene Sache war, hatten Professor Bastian, Dr. J. Lessing und ich nach Aufforderung des Ministers besondere Gutachten gemacht. Bei der endgültigen Aufteilung wurde ich, wie ich früher schon ausgeführt habe, eigentümlicherweise nicht hinzugezogen, so daß eine Anzahl Gegenstände, die in die plastische Abteilung gehörten, in das Kunstgewerbemuseum gegeben wurden. Der größte Teil dieser Sachen, namentlich die Plaketten, gelangten erst 25 Jahre später an die Abteilung der deutschen Plastik. Die kleine Zahl größerer deutscher Skulpturen: einige große Tonbüsten, eine Anzahl meist wenig bedeutender Holzbildwerke und eine kleine, aber gewählte Sammlung deutscher Kleinplastik wurde damals schon der Abteilung der Bildwerke christlicher Epoche zugewiesen, deren Aufstellung in dem dunklen alten Abteilungssaal am Hofe nicht geringe Schwierigkeiten machte.

Durch diese Zuweisung der deutschen Plastik und ein paar weniger bedeutender Stücke altchristlicher Kunst erwuchs mir die neue Aufgabe, die Abteilung auch nach dieser Richtung möglichst zu erweitern. Aus diesem Anlaß und zum Zweck wissenschaftlicher Vorbereitung besuchte ich im Sommer die mittel- und süddeutschen Städte, wo ich die deutsche Plastik in den Sammlungen und Kirchen kennenlernte und die Vermehrung der Abteilung aus dem Besitz von Händlern und Privaten einleiten konnte. In den folgenden Jahren setzte ich diese Studien fort, deren wissenschaftliche Resultate ich in der 1885 bei G. Grote erschienenen „Geschichte der deutschen Plastik" niederlegte. Bei den Erwerbungen für diese Abteilung hatte ich damals kaum ernstliche Konkurrenten. Eine alt bemalte Holzfigur war noch um einige hundert Mark zu haben. Wenn sie den Namen des bevorzugten Riemenschneider, des deutschen Perugino, führte, kostete sie vielleicht das Doppelte und höchstens das Dreifache. Ähnlich billig waren die feinsten Buchschnitzereien. Freilich kam, wie immer bei so niedrigen Preisen, nur weniges auf den Markt. Erst das Steigen der Preise verlockte die Händler, von den Böden der Kirchen und Schlösser Süddeutschlands und Tirols und aus den Wohnungen der Geistlichen die plastischen Kunstwerke zusammenzusuchen und für den Verkauf herrichten zu lassen. Aber bis diese Steigerung eintrat, hatte ich doch in fünf oder sechs Jahren schon eine recht achtenswerte kleine Sammlung deutscher Renaissancebildwerke zusammengebracht.

BERLINER SAMMLER

Um diese Zeit begannen auch einige Freunde alter Kunst in Berlin unter meiner Beihilfe zu sammeln, während ich bis dahin nur auswärtigen Bekannten, z. B. H. Vieweg in Braunschweig, Joh. Wesselhoeft in Hamburg, A. Thieme in Leipzig hatte behilflich sein können. In der Tat besaß Berlin während der siebziger Jahre keinen ernsten Sammler alter Kunst. Die Galerien von Graf Redern, Graf Blankensee, Graf W. Pourtalès, Graf Raczynski waren Jahrzehnte früher entstanden, ihre Be-

sitzer sammelten nicht weiter. Der erste, der mit großem Eifer und künstlerischem Sinn wieder zu sammeln begann, war Oskar Hainauer. Er hatte zunächst moderne Bilder gekauft und dazu eine reiche Sammlung von Urbiner Majoliken und späteren Buchsarbeiten als Ganzes erworben. Im Hause des Barons Gustave Rothschild in Paris, als dessen Vertreter er Berlin besuchte, war ihm aber Freude und Verständnis für echte Kunst aufgegangen. Unter diesem Einfluß gewann er auch Geschmack an schöner Anordnung der Kunstwerke. Als erster in Berlin gab er dafür wirklich höhere Preise aus. Gleichzeitig sammelte der leider früh verstorbene Wilhelm Itzinger neben französischen Bildern der Schule von Fontainebleau Medaillen der Renaissancezeit und, durch ihn angeregt, verlegte sich Wilhelm Gumprecht anfangs gleichfalls auf Medaillen und altes Porzellan, später auch auf holländische Bilder. Dieser bat mich, ihm dabei zu mäßigen Preisen behilflich zu sein, da er höchstens ein- oder zweitausend Mark für ein Bild bezahlen könne, wogegen er sich verpflichtete, die Bilder den Museen zu vermachen. Nachdem ich ihm u. a. ein köstliches kleineres Porträt von Frans Hals aus dessen späterer Zeit um ca. 2650 Mark gekauft hatte, eine Erwerbung, zu der ich ihn fast hatte zwingen müssen, erklärte er mir später, er müsse von seinem Versprechen im Interesse seiner Erben zurücktreten. Für den Frans Hals waren ihm nämlich bis zu 80 000 Mark geboten worden.

Etwa im Jahre 1880 lernte ich einen anderen leidenschaftlichen Kunstsammler kennen, den Berliner Makler Ad. Thiem, der damals gerade eine kleine Anzahl gewählter feiner Bilder der Barbizon-Schule vorteilhaft verkauft hatte und in San Remo, wo er eine Villa besaß, Renaissancekunst zu sammeln anfing. Er zeigte mir seine ersten Erwerbungen, es war ein Tondo von einem schlechten Nachahmer Ghirlandajos und ein ähnliches Stück unter Botticellis Namen sowie „die zwei schönsten Majoliken der Welt, Alt-Urbino“, wie Herr Thiem meinte: die Entdeckung von Amerika in Form eines Schiffes mit den albernsten Theaterfiguren und als Pendant die Er-

oberung von Mexiko! Schon nach wenigen Jahren hatte sich Thiem, der einen ebenso feinen angeborenen Kunstsinn besaß wie O. Hainauer, so weit in die alte Kunst hineingelebt, daß er eine gewählte Sammlung von Niederländern und als Dekoration treffliche Delfter Vasen, italienische Majoliken und Bronzen besaß. Leider war bei ihm die Freude am Besitz kleiner als die Freude am Sammeln und Handeln. Wie er in den neunziger Jahren seine schöne Sammlung Menzelscher Bilder und Pastelle verkaufte, so hat er uns 1904 kurz vor der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums die Auswahl seiner niederländischen Gemälde des XV. und XVI. Jahrhunderts überlassen, hat gleichzeitig seine schönen alten Teppiche dem Amerikaner Yerkes verkauft und die seither wieder zusammengebrachte Sammlung älterer italienischer und niederländischer Gemälde 1911 im englischen Handel veräußert.

Der Berliner Sammler, mit dem wir zuerst in Beziehung getreten waren und der allein ein gewisses Verständnis für die wissenschaftliche Bedeutung der Kunst und unsere Museumssammlungen hatte, Adolf von Beckerath, begann damals unter unserem Einfluß statt unbedeutender Kleinigkeiten aller Art allmählich gute alte Zeichnungen und kleinere italienische Bildwerke der Renaissance, freilich immer nur zu niedrigen Preisen, zu sammeln. Wir glaubten allen Grund zu haben, ihm darin behilflich zu sein und sogar manches Stück, das wir für die Museen bestimmt hatten, ihm überlassen zu dürfen, weil er uns stets in Aussicht stellte, daß er seine Sammlung den Museen vererben würde. In dieser Hoffnung ließen wir uns durch Jahrzehnte die schlechten Manieren und Ungezogenheiten des absonderlichen Junggesellen gefallen und erlaubten ihm eine Stellung an den Museen, als ob er zu ihrer Verwaltung gehöre. Ein Brief vom August 1881, der vor mir liegt, beweist, daß sein Benehmen damals schon genau so unerquicklich war wie später und ebenso von mir beurteilt wurde. Ich sage darin: „Schade, daß wir zu Herrn von Beckerath in keinem erfreulichen Verhältnis stehen, namentlich Lippmann und Meyer, gegen die er, noch mehr als gegen mich, in den Kom-

missionen seine Hofmeistermanieren und oft selbst einen feindlichen Ton annimmt. Er hat leider kein angenehmes Wesen, so daß man ihm nie wirklich nahekommt. Was er von uns gelernt hat, sieht er als eigene, mühsam erworbene Erkenntnis an, und von dem so errungenen Kothurn blickt er auf uns herab. Ich selbst komme, obgleich dies Verhältnis schon zwei bis drei Jahre besteht, noch leidlich mit ihm aus, besser sogar als früher; aber einen freundschaftlichen Ton haben wir nicht mehr."

So wenig direkten Vorteil wir auf die Dauer von diesen ersten Sammlern alter Kunst in Berlin gehabt haben, so sehr die Hoffnungen enttäuscht wurden, die wir auf sie setzten, hatten wir doch wenigstens den Nutzen davon, daß das Interesse für alte Kunst und für unsere Museen in Berliner Kreisen mehr und mehr geweckt und daß für Berlin tüchtige alte Kunstwerke gewonnen wurden, von denen auf die Dauer manche in unsere Sammlungen übergehen sollten, wenn auch in anderer Weise, als wir hatten erwarten dürfen.

SPANISCHE REISE

Ende August 1881 machte ich mich mit Abraham Bredius, den ich einige Zeit vorher kennengelernt hatte, zu einer Reise nach Spanien auf. Das Museo del Prado war die einzige große Sammlung, die ich noch nicht kannte, auch hatte ich die Hoffnung, mich in Spanien über den Privatbesitz an Kunstwerken orientieren und Beziehungen zu Kunsthändlern anknüpfen zu können. Der Erfolg war insofern für unsere Sammlungen ein geringer, als sich solche dauernden Beziehungen, namentlich infolge der Entfernung und ungünstigen Lage Berlins zu Spanien, nicht ergaben, und mir im Privatbesitz auffallend wenig für unsere Museen Erstrebenswertes bekannt wurde. Was an hervorragenden Gemälden in den letzten Jahrzehnten aus Spanien herausgekommen ist, hat zumeist aus Klöstern und Kirchen (wohl nicht selten per nefas) seinen Weg in den Handel nach Paris gefunden. Dennoch konnte ich, neben guten

Azulejos, spanischen Teppichen und Fayencen für das Kunstgewerbemuseum, auch für unsere plastische Abteilung die schöne bemalte Büste der schmerzensreichen Maria in der Art des Montañés um eine Kleinigkeit erwerben.

Ich verdankte die Entdeckung dieser Büste, die zu einem Lieblingsstück des Berliner Publikums geworden ist, einem reinen Zufall. Bei einem Antiquar in Sevilla hatte ich einige Fayencen für das Kunstgewerbemuseum ausgehandelt. Da die Frau des abwesenden Antiquars mir beim Bezahlen Geld zurückgeben mußte, bat sie mich, mit ihr in das Wohnzimmer zu kommen, wo der Geldschrank stand. Auf diesem entdeckte ich die Büste. Ich fragte, ob sie verkäuflich sei, was bejaht wurde; sie koste 750 Pesetas. Ich akzeptierte den Preis sofort, doch wollte die Frau das Geld nicht in Empfang nehmen; sie müsse dafür die Rückkehr ihres Mannes abwarten. Am folgenden Morgen, als ich zeitig mein Frühstück in dem patio der Fonda de Madrid (dem einzigen guten Hotel, das damals Spanien besaß) einnahm, wurde mir der Antiquar gemeldet. Er erklärte mir sein Bedauern, daß seine Frau mir die Büste irrtümlicherweise als verkäuflich bezeichnet habe. Er habe das Kunstwerk gerade gestern seinem Kollegen aus Madrid verkauft, doch sei dieser — dabei trat der Kollege aus der Tiefe des Hofes hervor — bereit, die Büste an mich abzutreten. Freilich könne der Preis nicht 750 Pesetas, sondern 8000 Pesetas, lauten; seine Frau habe den Wert der Plastik nicht gekannt. Ärgerlich über diesen Schwindel lehnte ich jedes Gebot auf die Büste ab. Nachdem sich der Antiquar entfernt hatte, trat der Führer des Hotels, den eine stürmische Vergangenheit zu diesem Metier getrieben hatte, mit der Frage an mich heran, ob ich ernstlich auf das Kunstwerk reflektiere. Wenn ich ihm 1000 Pesetas übergeben wolle, so verpflichte er sich, mir die Büste dafür zu erwerben und noch einen guten Profit für sich dabei zu machen. Ich würde sie spätestens nach Ablauf von zwei Wochen in der deutschen Gesandtschaft in Madrid vorfinden. Auf Empfehlung des Wirtes wagte ich dies, und als ich etwa zehn Tage später von Gra-

nada nach Madrid zurückkehrte, fand ich die Büste in der Tat schon auf der Gesandtschaft vor.

Diese Herbstmonate in Spanien haben mir besonders viel Genuß bereitet. Ich war noch jung genug, um Natur und Kunst mit vollen Zügen zu genießen, und meine Reisegesellschaft trug dazu bei, mir die Freude am Aufenthalt zu erhöhen. Gleich beim Eintritt in Spanien, in Burgos, entdeckten wir an der Tafel ein altbekanntes Gesicht: Karl Justi! Ich hatte selbst dabei mitgewirkt, ihm einen einjährigen Urlaub zum Abschluß seines Werkes über Velasquez zu verschaffen, aber ich wußte nicht, daß er ihn bereits angetreten hatte. Seither war ich mit ihm und Bredius — bis auf den Ausflug nach dem Süden, den beide wegen Unwohlseins nicht mitmachen konnten — immer zusammen. Einen besseren Führer in Spanien als Karl Justi hätten wir uns nicht wünschen können!

Etwa einen Monat verwandte ich zum Besuch der Provinzstädte, unter denen mir neben Toledo namentlich Avila in seinem malerischen mittelalterlichen Kleid und seiner großartigen Lage tiefen Eindruck machte, mehr noch als Granada und Sevilla. Den größten Genuß bereitete mir jedoch die Galerie des Prado, nicht nur durch die ganz einzige Sammlung der Meisterwerke des Velasquez, kaum weniger durch die Fülle herrlicher Werke von Tizian, Rubens, A. van Dyck, sondern überhaupt durch die hohe Qualität und meist treffliche Erhaltung der Gemälde. Selbst Meister, die man nicht als erste Künstler anzusprechen pflegt, wie Parmigianino, A. Moro, J. Jordaens, Jan Brueghel, David Teniers reihen sich hier durch die hohe Qualität ihrer Bilder jenen Größten unter den Malern nahe an, und vereinzelte Perlen von A. Dürer, Raphael, Sebastiano, Paolo und Tintoretto, Poussin, Watteau u. a. zeigen auch diese Künstler in ihrer vollen Reife. Die primitiven Niederländer und einzelne frühe, teils von Italien, teils von den Niederländern abhängige Spanier bilden noch eine besondere Anziehung der Sammlung. Die beste Lehre, die der Leiter einer öffentlichen Sammlung vom Besuch einer Galerie wie der des Prado-Museums mitbringen kann, ist die Über-

SPANISCHER MEISTER IN DER ART DES MONTAÑÉZ
SCHMERZENSREICHE MARIA
Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 195 u. 196)

zeugung, daß die bedeutendsten Werke nicht nur den höchsten Genuß, sondern auch die größte Belehrung bieten, und daß Mittelgut ihre Betrachtung nur stört.

EINWEIHUNG DES KUNSTGEWERBEMUSEUMS

Den Weg nach Spanien hatte ich über Paris genommen, zurück fuhr ich durch Südfrankreich, dessen malerische, kunstreiche Städte mir noch nicht bekannt waren. Nach Berlin kam ich gerade noch rechtzeitig, um ein durch das hohe Protektorpaar besonders pomphaft gestaltetes Fest, die Eröffnung des neuen Kunstgewerbemuseums am 21. November 1881, mitzumachen. Die meisten großen Museen hatten ihre Vertreter gesandt, namentlich die von England, von wo auch der berühmteste damalige Sammler, Sir Richard Wallace, erschienen war. Viel Freude konnte der Neubau, das Werk von Gropius und Schmieden, nicht machen, da er fast ohne Rücksicht auf die Kunstwerke, die er aufnehmen sollte, erbaut worden ist, und da weder die Anordnung noch die Ausstattung besonderen künstlerischen Genuß boten.

Direktor Lessing hatte Plan und Ausstattung ganz den Architekten überlassen, und für eine geschmackvolle Aufstellung fehlte ihm der Sinn ebenso sehr wie für Qualität und Echtheit der Kunstwerke. Bei den verhältnismäßig reichen Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, bei den außerordentlich günstigen Verhältnissen des Marktes während des Menschenalters, durch das er dem Museum als Direktor vorstand, hätte die Berliner Sammlung den Londoner Galerien nahegebracht werden können. Aber Lessings Wahlspruch blieb: multa sed non multum, „billig und schlecht"! Außerordentliche Erwerbungen, wie namentlich die des Lüneburger Silberschatzes, waren einem glücklichen Zufall und der Energie des damaligen vortragenden Rates im Ministerium Karl Lüders zu verdanken. Durch den Mangel an künstlerischer Empfindung und den passiven Widerstand Lessings wurde Lüders dahin gedrängt, selbständig Anschaffungen zu

machen oder mir gelegentlich plein pouvoir für Ankäufe auf Reisen zu geben, soweit es sein Fonds erlaubte.

ANKAUF DER MANUSKRIPTE DES HERZOGS VON HAMILTON

Das Jahr 1882 brachte den Kgl. Museen eine sehr kostspielige und wertvolle, besonders für unsere Museumspolitik bedeutsame Erwerbung: den Kauf der Manuskripte des Herzogs von Hamilton. Schon im März hatte ich während eines Besuches in London und Paris — noch immer behufs gemeinsamen Vorgehens bei großartigen Abformungen alter und neuer Bildwerke und Architekturteile, wie es Generaldirektor Schoene unentwegt im Auge behielt — Näheres über einen bevorstehenden Verkauf der reichen Kunstschätze des Herzogs erfahren. Die Versteigerung der Gemälde, Möbel und Dekorationsstücke war schon auf den Juni festgesetzt, der Verkauf der Manuskripte sollte bald darauf folgen, falls sich nicht ein Käufer für das Ganze finde. In der Gemäldeversteigerung erwarben wir den ersten Dürer, ein Jugendwerk: das Leimfarbenbild Friedrichs des Weisen, das wegen der abschreckenden Häßlichkeit des Dargestellten nur etwa 200 Guineas erreichte, während ein treffliches größeres Figurenbild Brouwers, auf das ich gleichfalls Auftrag gegeben hatte, höher gesteigert wurde als unser Limit und uns entging, da mir leider nicht erlaubt wurde, der Auktion selbst beizuwohnen.

Den wertvollsten Teil der Sammlungen bildeten die Manuskripte. Ihre Erwerbung im ganzen lag sowohl Direktor Lippmann wie besonders dem Generaldirektor Schoene am Herzen. Ein Zusammengehen mit der Bibliothek war ihm mißglückt, weil der Oberbibliothekar Lepsius, daneben immer noch unser Kollege als Leiter der Ägyptischen Abteilung, durch sein Alter schon zu schwerfällig war, um eine so große und schwierige Erwerbung ernstlich zu fördern. Schoene entschloß sich daher, durch den Protektor ermutigt und unterstützt, den Ankauf

ganz auf Gefahr der Museen zu betreiben, obgleich für die Forderung von 80 000 £ außerordentliche Mittel nicht vorhanden waren.

Mit Begutachtung und Schätzung der Sammlung beauftragte er Lippmann und mich, sowie für den eigentlich bibliothekarischen Teil seinen Bruder, den späteren Oberbibliothekar von Göttingen, der damals als wissenschaftlicher Attaché der Pariser Botschaft beigegeben war. Durch eine Woche und länger haben wir in London gemeinsam den reichen Schatz durchgesehen. Keiner von uns war nur notdürftig vorbereitet für die schwierige Aufgabe. Wenn wir auch eine Anzahl der berühmtesten illustrierten Handschriften in den Bibliotheken in Wien, Berlin, Paris usw. kannten, so hatte doch niemand von uns eine genügende Übersicht und wir waren uns über den derzeitigen Wert der Handschriften sehr im Unklaren. Lippmann erstrebte vor allem den Besitz der Dante-Illustrationen von Botticelli, aber diese sollten keinesfalls allein abgegeben werden. Daneben richtete sich sein Interesse vornehmlich auf die illustrierten Werke der italienischen Kunst der Renaissance. Die französischen und englischen Werke des XIV. Jahrhunderts, die ganz hervorragend vertreten waren, schienen für die Bibliothek Berlins nicht besonders wertvoll, weil sie bereits ebenso gute und selbst ältere Abschriften besaß. Für die Illustrationen aber hatte die Bibliothek kein besonderes Interesse. So kamen wir in unseren Separatgutachten eigentlich alle darauf hinaus, daß es wohl besser sein werde, die Versteigerung abzuwarten und dabei das Wichtigste zu erwerben.

Aber in der entscheidenden Sitzung in Berlin, zu der noch verschiedene Gelehrte hinzugezogen waren, wurde dennoch, namentlich auf Betreiben des Generaldirektors, der Ankauf der ganzen Sammlung einstimmig empfohlen. Protektor und Minister gaben ihre Zustimmung. Das Geld wurde zunächst als Darlehen beschafft, und noch vor Ende des Jahres war die Sammlung in Berlin. Leider hatte sich der Finanzminister geweigert, mehr als eine

Million Mark für den Ankauf zu bewilligen, so daß mehrere Jahre später, nachdem alle Versuche, weiteres Geld zu beschaffen, fehlgeschlagen waren, eine Anzahl wertvoller Manuskripte, darunter namentlich solche des XIV. Jahrhunderts, an die Firma Trübner in Straßburg abgegeben wurden. Immerhin hat der Ankauf unseren Museen einen Schatz illustrierter Handschriften, deren vorher nur wenige vorhanden waren, gebracht, wie er später mit ähnlichen Mitteln nicht zu beschaffen gewesen wäre. Und vor allem hat er — ähnlich wie früher der Ankauf Suermondt — unsere Behörden daran gewöhnt, auch außerordentliche Mittel für solche ideale Zwecke von Zeit zu Zeit zur Verfügung zu stellen.

Gleichzeitig durften sich die Sammlungen einer Erweiterung in ganz neuer Richtung erfreuen. Durch Ankauf wurde die Sammlung japanischer Kakemonos vom Konsul Giercke für 30 000 Mark erworben. Hier war guter Rat noch teurer. Bastian betrachtete die Sammlung als außerhalb des ethnographischen Interesses. Lippmann hatte als junger Mann lebhaftes Interesse für ostasiatische Kunst gehabt, aber nachdem er im Jahre 1870 einen Aufsatz über die Cloisonné-Sammlung Treu in Wien veröffentlicht und diese zum Teil in die Zeit vor Christi Geburt hinaufdatiert hatte, während gleichzeitig nachgewiesen wurde, daß die Cloisonné-Kunst in China erst durch byzantinische Vorbilder im IX. Jahrhundert angeregt wurde, war er nicht zu bewegen, überhaupt noch ein Stück ostasiatischer Herkunft auch nur anzusehen. Ich selbst hatte für asiatische Kunst von jeher Interesse, war bekannt dafür, daß ich für das Kunstgewerbemuseum und für mich vorderasiatische Teppiche erworben hatte, mit George Salting chinesisches Porzellan sammelte und einige gute Stücke selbst besaß: so erhielt ich den Auftrag, ein Gutachten über die japanischen Bilder der Giercke-Sammlung abzugeben.

Obgleich ich nun nie mit Verständnis ein Kakemono gesehen hatte — wo gab es auch damals solche in Europa? —, entschied ich mich in meinem Gutachten doch kühnlich für den Ankauf. Ich erklärte, die ostasiatische Kunst müsse endlich als Kunst

auch in Europa anerkannt und gesammelt werden. Da der Konsul Giercke sich während seines langen Aufenthaltes in Japan große Kenntnis der dortigen Kunst erworben haben solle, so wäre anzunehmen, daß seine Sammlung wertvoll und preiswert sei. Sie wurde also gekauft, und zwar aus dem Reservefonds, und, sehr gegen Lippmanns Willen, dem Kupferstichkabinett zugewiesen. Hier hat sie jahrelang in Kisten verpackt gelegen, bis es Lippmann schließlich gelang, sie an das Völkerkunde-Museum, bei Eröffnung des Neubaues, abzuschieben. Über ihren Wert oder richtiger Unwert ist erst nach mehr als fünfundzwanzig Jahren ein kompetentes Urteil abgegeben worden, als auf meine Aufforderung Ernst Grosse und Otto Kümmel zur Schöpfung einer Sammlung alter ostasiatischer Kunst schritten.

KURZES EHEGLÜCK

Das Jahr 1882 brachte mir auch persönlich eine in mein Leben aufs tiefste und dauernd einschneidende Veränderung: am 10. Oktober vermählte ich mich mit meiner Kusine Marie Rimpau. Meine Frau, die Tochter des Bruders meiner Mutter Wilhelm Rimpau und seiner Gattin Sophie, der Schwester meines Vaters, war fast gleichaltrig mit mir und von Kindheit an meine beste Freundin gewesen. Jahrein, jahraus kamen wir häufig und meist wochenlang zusammen; früher namentlich dadurch, daß unsere Familie in den Ferien, besonders während der Pfingsttage, in der Domäne Schlanstedt, seit 1856 auf dem Rittergut Langenstein bei Rimpaus eine gastliche Aufnahme fand. Seit meiner Anstellung in Berlin hatte ich meine Kusine auch dort öfters wiedergesehen, da mein Onkel zu den Jahressitzungen des Landesökonomiekollegiums in die Hauptstadt kam. Seit einigen Jahren teilte ich mit Rimpaus sogar eine Wohnung in den Zelten 16, die wir scherzweise als Aktienwohnung bezeichneten.

Wohl durch mich angeregt, hatte meine Kusine für alte Kunst mehr und mehr Interesse bekommen. Auf einer

Reise nach Italien diente ich ihr als Führer in Florenz und so oft sie nach Berlin kam, hielt sie sich am liebsten in unseren Sammlungen auf. Sie war mir in Charakter und Erscheinung fast durchweg entgegengesetzt. Stattlich an Gestalt und stark, ursprünglich kerngesund, war sie von impulsiver Lebendigkeit, Natürlichkeit und Frische, voll Offenheit und herzlichem Entgegenkommen, ohne jedes Arg und doch zugleich voll sprudelnden, gutmütigen Humors. Sie lebte und dachte nur für andere, ihre Neffen und Nichten hingen zum Teil mehr an ihr als an ihren Eltern. Lebenslustig und gegenüber jeder ihr sympathischen Natur sehr entgegenkommend, hatte sie bei dem großen Verkehr im elterlichen Hause, mit den reichen und vornehmen Volontären, die sich zu der Lehre unter ihrem Vater drängten, mit den Gutsbesitzern der Nachbarschaft, den Offizieren der Halberstädter Kürassiere und den Mitgliedern der vielen befreundeten Familien in Berlin und anderswo, zahlreiche Verehrer und Freier gefunden. Aber sie hatte sich nie zu einer auch noch so glänzenden „Partie" entschließen können. Sobald einer ihrer guten Freunde mit einem Antrag an sie herantrat, wurde sie zurückhaltend und ablehnend, weil sie sich zu häßlich fand und glaubte, daß man sie nur um des Geldes und der Position ihres Vaters willen begehre. Sie fühlte sich eben zur alten Jungfer bestimmt. Als ihre Schwestern längst verheiratet waren und heranwachsende Kinder hatten, half sie aus, wo es zu tun gab, und wie die Frau des ältesten Bruders jung starb, betrachtete sie sich als zweite Mutter der verwaisten Nichten.

In den Jahren, die ich fern auf der Universität und auf Reisen verbrachte, wurden die herzlichen Beziehungen zu mir etwas zurückgedrängt, aber sie traten rasch in den Vordergrund, nachdem ich in Berlin angestellt war und wir wieder oft und lange beisammen sein konnten. Niemand sah in diesen Beziehungen etwas — waren wir doch so nahe verwandt und fast wie Geschwister aufgewachsen. Aber mit den Jahren nahm dieses gegenseitige Interesse immer mehr zu, und die Zu-

neigung wurde stärker als eine geschwisterliche, ohne daß ich es ahnte auch bei meiner Kusine. Die Mutter, der sie von allen Kindern am nächsten stand, und die wohl nicht ohne Schuld daran war, daß sie sich früher nie zu einer Heirat hatte entschließen können, wußte, wie sehr ihre Tochter darunter litt. Als ich im Herbst 1882 den Urlaub wieder in Langenstein verbrachte, ließ sie mich daher wissen, wie es um Maries Empfindungen bestellt war. Das führte noch am gleichen Tage zu unserer Verlobung. Schon einen Monat später waren wir verheiratet.

Unsere Heirat wurde von den Verwandten nicht gern gesehen, am wenigsten von meinem Schwiegervater, der sich für seine Tochter einen vornehmeren und angeseheneren Gatten gewünscht hatte. Aber erst ein unglückliches Ereignis, das gerade in die Wochen nach unserer Verlobung fiel, ein schwerer Schlaganfall meines Schwiegervaters, brachte einen unseligen Zwiespalt in unsere Familie. Der alte Rimpau ging so ganz in seinem Beruf und seiner Landwirtschaft auf, daß er die Erziehung seiner Kinder ausschließlich seiner Frau überlassen hatte und daher auch ihren Herzen nicht nahestand. Trotzdem betrachtete meine Schwiegermutter, die selbst den letzten Anstoß zu unserer Heirat gegeben hatte, jenen unglücklichen Schlaganfall, von dessen Wirkungen sich mein Schwiegervater bis zu seinem Tode (Anfang 1892) nur sehr langsam erholte, als die Folge der Aufregung über unsere Verlobung. In ihrer unbeugsamen, harten Weise ließ sie dies die Tochter fühlen; ja, je mehr sich das Befinden des Vaters besserte, um so stärker. Sie hat sich nie bereden lassen, uns in Berlin aufzusuchen, ja, sie hat die Tochter nur noch einmal bei sich gesehen, hat sie in ihren Briefen stets mit Vorwürfen überhäuft und die schwere Pflege des Mannes, die sie sich wie eine Geißel auferlegte, ihr stets zur Schuld gegeben. In Wahrheit lag der Grund dieser grausamen Behandlung in gekränkter Liebe, in dem Gefühl, daß die Tochter, die ihrem Herzen am nächsten stand, von ihr gegangen war und daß sie einem anderen angehörte.

Sie war überhaupt eine in jeder Beziehung höchst eigenartige Frau. Ihre Lebenskraft und Energie verlangte nach unermüdlicher Tätigkeit, die Erziehung der Kinder, die Sorge für das Haus im weitesten Sinne war ganz ihre Sache. Auch den Mann hat sie durch ihren Charakter erst zu dem erzogen, was er später war, denn an seinem großen Erfolge in der Landwirtschaft gebührte ihrem Fleiß kein geringer Anteil, selbst an dem wissenschaftlichen Erfolge! Ist es doch ihrer Frische und ihrem schlagenden, oft derben Witz zu danken, daß ihr gastfreies Haus zum Mittelpunkt der besten, namentlich landwirtschaftlichen Kreise aus Deutschland und aus Österreich wurde. Als sich dann die Kinder durch Begründung eines eigenen Heims selbständig machten und dadurch der Kreis ihrer rastlosen Tätigkeit eingeschränkt wurde, entwickelte sich ihr Charakter immer ungünstiger und artete immer mehr in tyrannisches Wesen aus. Unter diesem Joch hatten vor allem ihre Kinder zu leiden, am meisten meine arme Frau. Selbst als sie erfuhr, daß sich bei Marie infolge der unsinnigen Behandlung eines alten Gallenleidens durch ihren Halberstädter Arzt ein Unterleibsleiden ausgebildet hatte, nahm sie kaum Notiz davon. Wie ihr Zustand Anfang 1885 durch die Geburt eines Kindes im höchsten Grade gefährlich wurde, war sie zu einem Besuche nicht zu bewegen. Selbst bei ihrem Tode blieb sie fern! Welch schwere Kämpfe sie aber durchzumachen hatte, bekundete die bei ihrem Wesen ganz ungewöhnlich zärtliche Liebe, die sie meiner kleinen Tochter bezeugte. Monatelang hatte sie das Kind alljährlich um sich, und als ihr Mann, den sie durch ihre Pflege noch bis zu seinem 78. Jahre erhalten hatte, im Januar 1892 starb, zog sie gleich darauf nach Berlin. Hier erkrankte sie plötzlich und begann zu siechen, die innere Verbitterung und die mangelnde Rücksichtnahme auf ihren Körper rächten sich selbst an dieser Hünennatur.

Seit dem Tode meiner Frau hatte ich mich so gut wie ganz von meiner Schwiegermutter ferngehalten. Als sie dann fühlte, daß sie schwer krank war, bat sie mich zu sich und sagte, sie

habe nur noch einen Wunsch auf Erden, den ich ihr erfüllen könne, obgleich sie darauf keinen Anspruch habe: ich möge ihr doch erlauben, in meinem Hause zu sterben. Ich ließ sie gleich zu mir bringen. In dem Hause, das ich für ihre Tochter erbaut hatte, lag sie noch ein Vierteljahr krank darnieder, von einer meiner Nichten gepflegt und mit meinem Kinde als täglicher Umgebung. Am 26. Juni 1892, während meiner Abwesenheit in London, war sie plötzlich sanft entschlafen. Nicht ein Wort über ihre Tochter oder über alles, was vorgefallen war, kam in der ganzen Zeit über ihre Lippen.

WILHELM VON BODE

WILHELM VON BODE

MEIN LEBEN

II. BAND

VERLAG HERMANN RECKENDORF G·M·B·H · BERLIN SW 48

1 9 3 0

Presse: Werbedienst G. m. b. H. Kommanditgesellschaft, Berlin-Spandau
Buchbinderei: Fritzsche-Hager A.-G., Berlin-Schöneberg

Beginn der Niederschrift des Manuskriptes: 1907

AUSSTELLUNG ZUR SILBERHOCHZEIT DES KRONPRINZENPAARES

Die ersten Monate des Winters 1882/83 waren für mich namentlich mit Vorbereitungen zur Silberhochzeit des Kronprinzenpaares ausgefüllt. Die Kronprinzessin hatte, auf vertrauliche Anfrage unsererseits, den Wunsch ausgesprochen, es möge zur Feier des Tages einmal eine Ausstellung von Werken aus Berliner Privatbesitz gemacht werden, während die Museen den Tag, den 25. Januar 1883, mit einer Festschrift zu feiern beschlossen. Die älteren Direktoren waren zur Abfassung einer solchen nicht zu bewegen, so daß ich sie übernehmen mußte. Ich wählte das Thema „Die italienischen Porträtskulpturen des XV. Jahrhunderts in den Kgl. Museen zu Berlin". Die Ausstattung dieser Festschrift in Druck und Bild geschah durch die Reichsdruckerei, die unter dem einige Zeit vorher aus Wien berufenen Professor Roese nach der künstlerischen Seite sich sehr glücklich entfaltete. Um eine Entwicklung des plastischen Porträts in Italien zur Zeit der Frührenaissance zu zeigen, war unser Besitz an trefflichen Originalen dieser Epoche in der Tat schon vielseitig und bedeutend genug, so bedeutend, daß damals der jungen Abteilung der italienischen Plastiken in dem großen Westsaal der Antikenabteilung ein Abschnitt überlassen war, den ich durch Scherwände in vier Kabinette teilte und namentlich mit den besten Renaissancemarmorwerken ausstattete. Im Augenpunkt der Schlußwand hatte der Giovannino seinen Platz gefunden. Die Festschrift fand den ungeteilten Beifall nicht nur des hohen Paares, für das sie geschrieben war, sie bot tatsächlich in ihrer ganzen Erscheinung das, was man für ihre Zeit verlangen konnte.

Die Ausstellung war ein großer Erfolg, aber leider mußte die feierliche Eröffnung infolge des plötzlichen Ablebens des alten Prinzen Karl unmittelbar vor dem Festtage unterbleiben. Als Lokal hatte man, da ein anderes Gebäude nicht zu finden war, die Ausstellungsräume der Alten Akademie Unter den Linden gewählt, die dafür neu hergerichtet und — als modernes Zugmittel — mit elektrischem Licht für Abendbesuch ausgestattet wurden. Als Komitee waren Graf Seckendorff, Oskar Huldschinsky, Dr. Dohme und ich zusammengetreten. Der Graf und Dr. Dohme hatten die Auswahl aus den Schloßbildern übernommen, die uns der alte Kaiser zur Verfügung gestellt hatte; Hainauer besorgte die Ausstattung und die Sonderausstellung seiner eigenen Kunstschätze, während ich für die Zusammenbringung aller anderen Gemälde aus Privatbesitz und ihre Aufstellung und Katalogisierung zu sorgen hatte. Dadurch, daß Dohme plötzlich schwer erkrankte und Graf Seckendorff mit den Vorbereitungen der Festlichkeiten am Hofe vollauf beschäftigt war, blieb schließlich die ganze Fertigstellung an mir hängen. Der Erfolg lohnte die Bemühungen schon dadurch, daß diese erste große Ausstellung alter Kunst aus Privatbesitz in Berlin das Vorbild für manche folgende und einen starken Anstoß zur Lust am Sammeln in Privatkreisen Berlins gegeben hat. Dazu mag auch die Dekorierung von Oskar Hainauer mit dem Kronen-Orden 2. Klasse für sein Verdienst um die alte Kunst nicht ganz ohne Einfluß gewesen sein. Die Ausstellung war sehr geschmackvoll und konnte sich durch die Fülle der schönsten französischen Bilder des Schlosses (darunter allein neun Watteaus) und der trefflichen Renaissanceskulpturen vom Grafen Pourtalès und von Oskar Hainauer den besten ähnlichen retrospektiven Ausstellungen in Paris und selbst in London an die Seite stellen.

Durch Hainauer war ich kurz vorher in Beziehung zu dessen Hausfreund Baron Holstein im Auswärtigen Amt getreten, und dieser machte mich damals mit einem ihm nahestehenden früheren Diplomaten Graf Dönhoff-Friedrichstein bekannt.

Beide sind mir hinfort in meinen Bemühungen für unsere Museen in ihrer Weise behilflich gewesen und haben mir stets wie Freunde zur Seite gestanden.

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER HOLLÄNDISCHEN MALEREI

Gleichzeitig mit meiner Festschrift und dem Katalog der Ausstellung erschien auch mein erstes umfangreicheres Buch, die „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei". Heinrich Vieweg, der es verlegte, hatte eine allgemeine holländische Kunstgeschichte gewünscht, wie sie auch mir anfangs vorschwebte. Aber während der Arbeit hatte ich eingesehen, daß durch eine einigermaßen vollständige Übersicht über die Entwicklung der ganzen holländischen Malerei eingehendere Studien über die einzelnen Meister, auf die es damals noch vor allem ankam, stark hätten zurückgedrängt werden müssen, oder daß das Ganze ein ausführliches, mehrbändiges Werk geworden wäre, zu dessen Abfassung mir die Zeit fehlte. Ich hatte daher darauf verzichtet und gab neben einer kurzen Übersicht eine Reihe älterer Studien über Frans Hals, Adam Elsheimer und den großen Kreis der Künstler, die sich um diese gruppierten, sowie, als neue größte Arbeit, eine ausführliche Darstellung von „Rembrandts künstlerischem Entwicklungsgang" nebst einem kritischen Verzeichnis seiner Werke. Dies zählte an echten Gemälden Rembrandts etwa das Doppelte von dem auf, was Vosmaer nicht lange vorher als das Oeuvre des Meisters veröffentlicht hatte. In meiner großen Publikation über Rembrandt und deren Nachträgen, die auf dieser ersten Studie beruht, habe ich diese erste Zahl wieder beinahe verdoppeln können, und heute könnte ich schon weitere fünfzig Bilder hinzufügen. Für das Studium der holländischen Malerei und das Interesse daran ist dieses dicke kleine Buch, das längst überholt ist, nicht ohne Einfluß gewesen, selbst über Deutschland hinaus, wie ich glaube, wenn ich leider auch auf die stilistische Durcharbeitung keine Zeit hatte verwenden können. Damals schon war ich mit neuen Arbeiten in der gleichen Rich-

tung beschäftigt, meist für die „Graphischen Künste". Neben der Publikation einzelner Galerien wie der Sammlungen in Schwerin und Oldenburg, der Galerie Liechtenstein u. a. arbeitete ich an einer Würdigung des Adrian Brouwer, die noch 1883 erschien. Ich suchte darin nachzuweisen, daß Brouwer nächst Rubens der genialste Künstler Antwerpens war, der auf die Genremalerei in Holland ebenso großen Einfluß ausübte wie auf die der spanischen Niederlande.

NEUE REMBRANDT-ERWERBUNGEN

Im März, bald nach Schluß der Ausstellung, machte ich mich wieder nach Italien auf, diesmal mit meiner Frau, deren Freude und feines Verständnis für alte Kunst mir die Reise ebenso genußreich machte, wie mir ihr feiner Qualitätssinn bei Erwerbungen von Nutzen war. Im Herbst vorher hatte ich die Reise teilweise mit O. Hainauer zusammen gemacht. Damals erwarb ich einige treffliche Modelle wie die Magdalena von Verrocchio und die kleine Büste des Herzogs von Urbino, dann als Ausstattungsstücke für das Renaissancemuseum, das erst zwanzig Jahre später zur Ausführung kommen sollte, die Portativmadonna aus den Marken und das prächtige Chorgestühl des Pantaleone. Diesmal brachte ich unter anderem den interessanten desco da parto von Masaccio, die reizvolle Allegorie der Musik von Filippino, die Bronzebüste Papst Gregors XIII., das unglasierte Lünettenrelief von Luca und die merkwürdige Marmorbüste der Maddalena Cibo nach Berlin zurück.

Meinen Weg hatte ich über Paris genommen. Als mir Charles Sedelmeyer verschiedenes zeigte, was mir für uns zu unbedeutend erschien, sagte ich ihm, er hätte die zwei Rembrandts (Susanna und Vision Daniels) kaufen sollen, die Sir S. Lechmere in der eben geschlossenen Winter-Exhibition ausgestellt habe; das sei etwas für unsere Galerie. Da schlug er einen Vorhang zurück und vor mir standen die beiden gewünschten Bilder! Ich machte mit ihm aus, daß er die Gemälde gleich nach meiner Rückkehr aus Italien nach Berlin schicken

REMBRANDT VAN RIJN, VISION DANIELS

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 7)

solle. Dafür, daß mindestens eines gekauft würde, wolle ich mich verbürgen. Gleichzeitig teilte ich ihm mit, daß ein noch bedeutenderes Bild Rembrandts ähnlicher Art sehr wahrscheinlich auch jetzt käuflich sei, die „Potiphar" in Grittleton House. Ich hätte kürzlich den schönen Metsu dieser Sammlung bei Baron Alfred Rothschild gesehen, der Besitzer müsse also verkaufslustig sein. Sedelmeyer trat daraufhin in Verbindung mit dem Besitzer, Sir John Neeld, und einige Monate später war auch dieses Bild Eigentum unserer Galerie. Mit den beiden Lechmereschen Bildern hatte ich inzwischen eigentümliche Erlebnisse gehabt. Die Meinungen darüber waren in der Sachverständigenkommission geteilt; beide Bilder wurden sehr bewundert, aber die einen bevorzugten die in der Malerei brillantere „Susanna", die anderen dagegen die weit tiefer empfundene „Vision des Daniel". Die Mehrheit stimmte für die „Susanna". Da wußte es L. Knaus, dem es der „Daniel" angetan hatte, durchzusetzen, daß auch dieses Bild noch angekauft wurde. Und mit gleicher Begeisterung stimmte die Kommission später auch dem Ankauf der „Potiphar" zu.

Ich war nur zwei Tage in Paris gewesen, traf meine Frau in Basel, wo sie bei den lieben Freunden His-Heusler wohnte, und reiste mit ihr nach Mailand weiter. Hier begegnete ich Henry Wallis im Café Cova. Als ich ihm stolz von den beiden Rembrandts erzählte, erwiderte er trocken: „Well, you know, one is very ugly and the other is not genuine, it is an Eeckhout."

MUSEUMSKOLLEGEN

In Rom lernten wir den jungen Dr. Hugo von Tschudi kennen, der dort Studien über die Quattrocentoplastik machte. Da mich dieses Thema lebhaft interessierte, und ich zudem die Florentiner Bildwerke der Zeit in Rom wieder durcharbeiten wollte, schloß ich mich seinen Gängen durch die Kirchen Roms fast täglich an. Sein Wissen, seine Gründlichkeit in der Forschung, sein Geschmack und sein ruhiges Wesen machten ihn mir gleich sympathisch, so daß ich ihm vorschlug, als Assistent bei der Gemäldegalerie einzutreten, da Dr. Scheibler, der die-

sen Posten seit drei Jahren versah, um die zweite Auflage unseres Galeriekataloges mit durchzuarbeiten, nach Erledigung dieser Arbeit zurücktreten wolle. Tschudi nahm mit Freuden an, bat nur noch, eine längere Kur in Paris gegen sein Flechtenleiden, das in Wien bisher schlecht behandelt sei, vornehmen zu dürfen. Was ich damals allein an ihm auszusetzen fand, daß hinter seinem reservierten Wesen der weichliche, vor allem energischen Vorgehen zurückschreckende Charakterzug der vornehmen Deutschösterreicher zutage kommen würde, war sicher das, was ihm am wenigsten fehlte! Was ich dafür gehalten hatte, war eine gewisse Bequemlichkeit und Mangel an Sitzfleisch bei der Arbeit.

Im Herbst trat Tschudi sein Amt in Berlin an. Zu Ludwig Scheibler hatte ich in der kurzen Zeit, in der er mit mir zusammen arbeitete, kein näheres Verhältnis gewonnen. Ich war damals dienstlich viel außerhalb Berlins tätig und wissenschaftlich mit anstrengenden Arbeiten über holländische und altitalienische Kunst, dazu mit einer neuen Auflage des Cicerone vollauf beschäftigt. So kam es, daß ich von Scheiblers außerordentlichem Wissen in seinem „Fach", der „Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei zwischen den Jahren 1425 und 1550", womit er selbst die Zeit seiner Studien streng und pedantisch umgrenzte, wenig Nutzen ziehen konnte. Einer reichen Aachener Kaufmannsfamilie angehörend, selbst aber wenig bemittelt, war er als Kaufmann erzogen, aber schließlich seiner Neigung zur Kunst und Musik gefolgt und hatte, schon in der Mitte der Zwanziger, noch sein Abiturium gemacht, um Kunstgeschichte zu studieren. Sein scheues, abgeschlossenes Wesen, die Einseitigkeit in seinem Wissen und seinen Interessen, seine hastige, undeutliche Sprache, schließlich eine unvorsichtige Heirat, bewirkten es, daß er einsam durch die Welt gegangen ist, mit niemand befreundet und nur von einigen wenigen gekannt und richtig erkannt. Als Galeriebeamter war er uns von keinem besonderen Wert; er machte seine Katalogarbeit fleißig und gewissenhaft, aber seine Kenntnisse in den älteren nordischen Schulen

nützten uns wenig für die Vermehrung der Sammlung, da Scheibler zu wenig Geschmack und Qualitätssinn hatte und für galeriewürdig hielt, was ihn wissenschaftlich interessierte. Innerhalb dieser Einseitigkeit hat Scheibler allerdings viel mehr geleistet als heute anerkannt oder überhaupt noch bekannt ist. Seine Methode, die er schon aus Bescheidenheit nicht als solche bezeichnete, hatte etwas von der des Lermolieff, war aber weit vielseitiger und gewissenhafter und ohne jeden lehrhaften Charakter oder den sarkastischen Beigeschmack des Propheten Morelli. Scheibler studierte nur um der Sache willen, niemandem zum Leid und niemandem zur Freude. War doch sein Schriftdeutsch fast ebenso unleserlich wie seine Sprache undeutlich, dabei trocken und unklar. Ihm kam es ausschließlich darauf an, die Charakteristik eines Malers nach allen Richtungen durchzuarbeiten, ihn danach als Künstler und in seinem Verhältnis zu Vorgängern und Nachfolgern festzulegen und sein Oeuvre aufzustellen. „Omnia mea mecum porto", konnte er von sich sagen: er war unzertrennlich von einer kleinen dicken Mappe, die genau geordnete Nachbildungen von möglichst allen Bildern enthielt, die in sein Gebiet fielen. Auf diesen Blättern hatte er in seiner engen Schrift stenographisch alles, was ihm bei jedem Bilde einfiel, aufnotiert. Und ihm fiel sehr viel ein. Nicht bloß bei der Anatomie, bei Ohren und Nasen und schmutzigen Nägeln hielt er sich auf. Auffassung und Komposition, Zeichnung, Farbengebung, Malweise, Holzart der Tafeln, die Inschriften darauf, selbst die Art der Risse der Farben u. a. m. studierte er. Damit und durch stetes Vergleichen mit verwandten Gemälden arbeitete er die Charakteristik seiner Künstler heraus. Scheibler hat durch seinen scharfen Blick und durch diese überaus gewissenhafte Art zur wissenschaftlichen Erforschung der älteren niederländischen und deutschen Malerei den Grund gelegt, auf dem heute Männer wie Max Friedlaender und Georges Hulin weiterarbeiten, ersterer als eigentlicher Schüler Scheiblers, mit dem er Anfang der neunziger Jahre in Köln einige Zeit zusammen arbeitete. Scheiblers eigentümlich unpersönliche und theo-

retisch-kalte Art zeigte sich am deutlichsten, als er plötzlich erklärte, mit der Kunstgeschichte habe er abgeschlossen, er werde sich in Zukunft nur noch mit der Musik beschäftigen. Er machte wirklich Ernst, zog in ein kleines Haus nach Godesberg, verkaufte sogar sein kostbares Vademecum (die dicke Mappe von Photographien, von der er unzertrennlich war), und nach einiger Zeit antwortete er gar nicht mehr, wenn man ihn über Kunst interpellierte. Aber auch in der Musik blieb er kalter Theoretiker, er trieb sie nur auf einem stummen Klavier, auf dem er sich eine neue Theorie der Musik ausspintisierte, deren Veröffentlichung musikalische Bekannte nur mit großer Mühe verhinderten.

BEZIEHUNGEN ZU AUSLÄNDISCHEN FORSCHERN

An Anregungen für unsere Wissenschaft und angenehmen persönlichen Beziehungen fehlte es in unserem Museumskreis und durch die fremden Kollegen und Kunstfreunde, die unsere Museen besuchten, in jener Zeit wahrlich nicht. Karl Justi und Abr. Bredius sah ich häufiger in Berlin oder ich traf sie unterwegs, namentlich Bredius, nachdem wir uns auf der Reise in Spanien näher kennengelernt hatten. Von Fremden kamen Henry Wallis, Gustav Dreyfus, John P. Heseltine, vor allem mehrere Jahre hintereinander Louis Courajod. Im Sommer 1883 brachte er Eugène Müntz mit. Trotz des gleichen Studienkreises blieb mir dieser fleißige Archivforscher und noch fleißigere Vielschreiber doch fern, während mir Courajod auch innerlich nähertrat als sonst irgendein fremder Kollege. Wiederholt, zweimal soviel ich weiß, war auch Morelli in Berlin. Er suchte den Restaurator auf und durchstöberte mit ihm unsere Magazine, hielt es aber nicht der Mühe wert, Meyer oder mir auch nur eine Karte zu hinterlassen. Dagegen überschwemmte uns gerade um diese Zeit der Kreis, den er damals um sich in Mailand gesammelt hatte: Gustav Frizzoni, sein Engadiner Landsmann, der deutsch-amerikanische Bierbrauer Habich aus Kassel, die alte kaustische Trompete von Morellis Ruhm, und I. P. Richter. Durch letzteren erfuhren

wir — wenn auch nur andeutungsweise, denn er tat sehr mysteriös —, um was es sich bei allen diesen Besuchen handelte: Morelli wollte Material haben, um gegen uns, insbesondere gegen mich zu schreiben. Nach Jahresfrist wurde uns dies genügend klar.

Das Jahr 1883 schloß für mich mit einem schweren Verlust. Ende Oktober starb plötzlich mein noch rüstiger, kaum 71 Jahre alter Vater an einer Lungenentzündung, die bei einem Lungenemphysem, an dem er litt, von vornherein fast hoffnungslos gewesen war. Mit ihm verlor Braunschweig einen der wohlwollendsten, durch seinen schlagenden Witz bekanntesten und beliebtesten Männer von vornehmer patriotischer Denkungsart, der lange Zeit der Vertreter seiner Heimatstadt im Reichstag war. Leider hatte das Mißtrauen, das er in den Ernst und die Aussichten meines Studiums setzte, zwischen uns nicht mehr das herzliche Verhältnis aufkommen lassen, das ihn mit seinen Töchtern und anderen Verwandten verband.

BEWILLIGUNG GRÖSSERER MITTEL

Die Übernahme der Eisenbahnen durch den Staat hatte allmählich die preußischen Finanzen so sehr gestärkt, daß selbst ein so wenig kunstfreundlicher Finanzminister wie Scholz sich bereitfinden ließ, nicht nur den Ankauf des sogenannten Aktienspeichers an der alten Herkulesbrücke für später notwendige Erweiterungen der Museumsbauten, sondern selbst eine außerordentliche Bewilligung von zwei Millionen Mark behufs Ankauf hervorragender alter Gemälde und Bildwerke christlicher Epoche in den Etat des Jahres 1884/85 einzustellen. Die Kammern gaben dazu, trotz der damals besonders heftigen politischen Kämpfe, ihre Genehmigung. Es war das für mich kein geringer Triumph, da diese Bewilligung, die ausschließlich den beiden mir unterstellten Abteilungen zugute kommen sollte, auf Grund meines Gutachtens über die Aussichten zu bedeutenden Erwerbungen aus englischem Privatbesitz zur Zeit meines Studienaufenthaltes in England 1879 erfolgte, von dem man amtlich nichts hatte wissen wollen. Die Hauptarbeit der

nächsten Jahre galt nun gerade der Suche nach Meisterwerken, die den höchsten Anforderungen für unsere beiden Sammlungen entsprechen konnten. Da das Museumsstatut noch ganz neu und vom Generaldirektor eingeführt war, so hielt dieser darauf, daß der ganze schwerfällige und kostspielige Apparat dabei in Szene gesetzt wurde. Nur für meine plastische Abteilung ließ er mich fast ungestört allein sorgen, zumal meine Sachverständigen Sußmann und Beckerath gleichfalls jährlich nach Italien kamen und in Augenschein nehmen konnten, was ich in Vorschlag brachte. Aber für die Auswahl passender Gemälde mußten wiederholt gemeinsame Fahrten, namentlich nach England, mit Direktor Meyer, dem Generaldirektor selbst und einem oder zwei Mitgliedern der Kommission gemacht werden. Dies erschwerte Auswahl und Verhandlungen, verhinderte Geheimhaltung derselben und verteuerte uns die Bilder. Auch war namentlich Schoene bei der Entscheidung, was ein Werk hors ligne sei, oft zu skrupulös und klassizistisch, wodurch uns einzelne ausgezeichnete Gemälde (wie der Hobbema der Sammlung Dudley und andere Holländer von gleicher Qualität) entgingen. Selbst bei der Zahlung der ausgezeichneten, 1883 gekauften drei Bilder von Rembrandt, die zunächst aus einer Anleihe bei Oskar Hainauer bestritten wurden, machte er aus diesem Grunde Schwierigkeiten.

SICHTUNG DER BILDERBESTÄNDE

Gleichzeitig war ich in verschiedenster Weise angestrengt beschäftigt. Die wachsenden Aufwendungen für die Berliner Museen hatten in den Provinzen den berechtigten Wunsch nach größerer Berücksichtigung der Provinzialsammlungen wie der Städtischen Museen erregt. Dieser Wunsch fand in der Kammer zunächst seinen Ausdruck im Verlangen nach reichlicher Abgabe von Dubletten und aus den Beständen der Magazine. In der Galerie hatte ich während der ewigen Umräumungen infolge des langsam vorschreitenden Umbaues Gelegenheit gehabt, die Magazine durchzuarbeiten und auch

manche Bilder nach genauer Prüfung aus der Sammlung auszuscheiden.

Gleich bei Aufstellung vor der Eröffnung der Galerie 1830 hatte man, namentlich aus den kolossalen Beständen der Sammlung Solly, zahlreiche Bilder entfernt. Man hatte zunächst eine Art Kuriositätenabteilung, die „Inkunabelräume", geschaffen, die regelmäßig geschlossen waren, und hatte in zwei schmalen Gängen neben der Rotunde das, was allmählich ausgeschieden wurde, aufgehängt und aufgestellt, so gut und so schlecht es ging. Von dem Rest, der nicht für aufstellungswürdig erachtet war, wurde seit 1837 schon eine sehr beträchtliche Zahl der besseren Bilder an Provinzialsammlungen sowie an Kirchen abgegeben, namentlich an Münster und Königsberg, und einige hundert Bilder der Solly-Sammlung wurden als Dekoration der Kgl. Schlösser verwandt. Es blieben aber immer noch mehr als tausend Gemälde, die nicht einmal gerahmt und etwa zur Hälfte selbst nicht auf Blendrahmen gespannt waren. Sie hatten gelegentlich hergerichtet werden sollen, um abgegeben oder verkauft zu werden, lagerten aber seit 1830 vergessen unter dem Dache, unter furchtbarem Schmutz und durch Hitze und Feuchtigkeit arg mitgenommen; seit einem halben Jahrhundert hatte niemand einen Blick hineingetan. Um zu sehen, ob nicht doch das eine oder andere Bild daraus für die Provinzialsammlungen oder selbst für unsere Galerie geeignet sei, und um den Bau von dem übrigen feuergefährlichen Ballast zu entlasten, entschloß ich mich in ruhigen Sommertagen der Jahre 1882 und 1883, soviel ich mich erinnere, diese sämtlichen Magazine auf dem Dache des Alten Museums reinigen zu lassen und auf ihre Verwendbarkeit zu prüfen. Dabei erwiesen sich ein paar Dutzend Gemälde der altitalienischen Schule als durchaus ausstellungswürdig für unsere Galerie. So z. B. u. a. eine der Tafeln Melozzos aus dem Palast von Urbino, Altartafeln von Cosimo Roselli, von Coltellini, Foppa u. a. Florentinern, Lombarden und Ferraresen des Quattrocento.

Eine weit größere Zahl erschien zur Abgabe an die Provinzialmuseen geeignet. Diese Menge wurde noch wesentlich vermehrt durch starke Ausscheidungen aus der Galerie, als diese nach Vollendung des Umbaues Ende 1884 wieder neu gehängt werden sollte. Aus dem gesamten Vorrat trafen die Vorstände zahlreicher Museen der Provinzen im folgenden Jahre ihre Auswahl, und der absolut unbrauchbare Rest kam einige Zeit darauf im Kunstauktionshaus Rudolf Lepke zur Versteigerung: mehr als tausend Bilder, die einen Durchschnittspreis von etwa 7,50 Mark erzielten! Was damals für die Provinzialgalerien und einige städtische und Universitätssammlungen ausgesucht wurde, entsprach teilweise nicht den Anforderungen, die auch diese Sammlungen an die Qualität ihrer Kunstwerke hätten stellen sollen. Nur die Universitätsstädte und einige Museen, die sich in ihrem Sammlungsgebiet weise beschränkten, wählten einsichtsvoller. Erstere nach dem Gesichtspunkt, für den kunsthistorischen Unterricht einen möglichst mannigfaltigen Apparat zur Darlegung der Entwicklung der Malerei, ihrer Technik usw. zu gewinnen (so Bonn, Göttingen und später Halle); letztere, um eine bestimmte Schule, die schon leidlich in der Galerie vertreten war, zu vermehren und zu verbessern, so Münster die westfälische Schule, Osnabrück, Emden und Aachen die holländische Schule. Es gab auch Museen, die sich nur bereicherten, um ihre Räume zu füllen. Ich habe daher später, nachdem mit dem rasch wachsenden Interesse für Kunst und ihre Pflege die städtischen Kunstsammlungen in Preußen mehr und mehr gefördert wurden, sachverständige Leiter erhalten hatten und in eigenen Bauten untergebracht waren, darauf hinzuwirken gesucht, daß dieser Ballast aus unseren Magazinen wieder zurückgegeben wurde. Jetzt dient er daher zumeist als Dekoration der Ministerwohnungen und der Botschaften. Was an reinen Dekorationsstücken aus den Schlössern gekommen war, ist wieder an die Krone zurückgegeben und zur Ausschmückung der Schlösser verwandt worden.

MUSEUMSBAUKONKURRENZ

Eine andere mühsame Aufgabe war die Durcharbeitung der Pläne, die Anfang 1884 zu der großen Museumsbaukonkurrenz eingeschickt waren. Es galt für die Erweiterung fast aller Abteilungen der Kgl. Museen und für den Zuwachs der Sammlungen auf absehbare Zeit den Platz auf der Museumsinsel zu finden, nachdem für das Kunstgewerbe und die ethnologischen Sammlungen Neubauten im Südwesten der Stadt, an der späteren Prinz-Albrecht-Straße, bereits eröffnet oder nahezu vollendet waren.

Die Lösungen in den 52 zur Konkurrenz eingelieferten Plänen hatten sich nur zum Teil an die von uns aufgestellten Grundlagen gehalten, und gerade diese waren nüchtern und unbefriedigend. Der originellste aller Pläne scheiterte an der Technik und am Kostenpunkt. Baurat Orth wollte die Stadtbahn einfach überbauen und gerade über ihr, in einer Höhe bis zu 50 Meter den Pergamon-Altar errichten, der nicht nur die Museumsbauten, sondern das ganze Stadtbild von Berlin beherrschen sollte. Daß sich im Innern zum Teil ganz unmögliche Räume ergaben, in der die dafür bestimmten Kunstwerke in ungünstigster Weise hätten untergebracht werden müssen, focht den Architekten wenig an. Dies würde sich später schon finden, meinte er. Die imposante Gesamtwirkung, obgleich ohne feineren architektonischen Sinn, und wohl nicht am wenigsten die kolossalen Verhältnisse bestachen aber hier wie später beim Wallotschen Plan des Reichstagsgebäudes. Auch unser hoher Protektor war lebhaft dafür interessiert, und selbst als infolge der Änderung der politischen und finanziellen Verhältnisse alle Baupläne auf ein Jahrzehnt und länger verschoben werden mußten, hatte er mit diesem phantastischen Gespenst des Orthschen Planes noch lange zu kämpfen. Im übrigen verlief diese in großartiger Weise inszenierte Museumsbaukonkurrenz genau so resultatlos wie die Konferenzen über das Gipstränkungsverfahren und wie die langjährige Vorbereitung eines Riesengipsmuseums für Architektur und Skulptur; allen diesen Plänen fehlte die gesunde sachliche Basis.

SKULPTURENSAMMLUNG SABUROW U. A.

Durch die außerordentliche Bewilligung zugunsten von Ankäufen für die Gemäldegalerie und die Abteilung der christlichen Bildwerke waren die Etatsmittel für andere Abteilungen der Museen wesentlich entlastet. Es konnten daher nach verschiedenen Richtungen wesentliche Erweiterungen unserer Sammlungen in Aussicht genommen werden. Schon zu Anfang des Jahres 1884 war die Erwerbung der Skulpturensammlung Saburow gelungen, durch die der Grund zu unserer jetzigen Sammlung griechischer, namentlich attischer Skulpturen der klassischen Zeit des VI. bis IV. Jahrhunderts v. Chr. gelegt wurde. Saburow hatte als Gesandter in Athen gekauft, was im Handel oder heimlich angeboten wurde, und als er nach Berlin versetzt wurde, hatte er alles als Gesandtschaftsgut durchschmuggeln können. Außer der trefflichen (leider kopflosen) Jünglingsbronze stammen auch verschiedene der besten Grabsteine und Grabfiguren aus diesem Ankauf, für den die damals ansehnliche Summe von zirka 300 000 Mark gezahlt wurde.

Ende März begann in Rom die Versteigerung der Sammlungen des im Jahre vorher verstorbenen Goldschmieds und Antiquars Alessandro Castellani, eines Mannes von großem Geschmack und technischem Verständnis, durch den namentlich das British Museum und das Kensington Museum treffliche Antiken und Werke des italienischen Kunsthandwerks erworben hatten. Zu der Versteigerung seiner reichen Sammlungen, die in erster Linie das Kunstgewerbemuseum interessierte, wurde Julius Lessing geschickt. Der Generaldirektor bat mich, ihn zu begleiten, um bei der Auswahl der Gegenstände gewissermaßen die Kommission der Sachverständigen zu vertreten. Leider ließ sich Lessing nur zum Ankauf einiger weniger Stoffe, Teppiche usw. bewegen, da ihm die Preise meist „unsinnig“ erschienen. Für die mir unterstellten Abteilungen brachte die Versteigerung nur einige Kleinigkeiten wie das Stuckrelief der Madonna mit Engeln von Agostino di Duccio.

Wichtiger waren Beziehungen, die ich auf der Rückfahrt und namentlich auf einer Studienreise im Sommer in Mittel- und Süddeutschland für die deutsche Abteilung unserer Sammlung christlicher Bildwerke anknüpfen konnte. Ich erklärte mich, bald nach Fertigstellung meiner „Studien zur holländischen Malerei“, auf Drängen meiner Kollegen bereit, für eine Geschichte der deutschen Kunst, welche die G. Grotesche Verlagsbuchhandlung in Angriff genommen hatte, die Entwicklung der deutschen Plastik darzustellen. Da ich fühlte, wie wenig ich dafür vorbereitet war und daß Vorarbeiten nur nach wenigen Richtungen gemacht waren, suchte ich mir vor allem die Kenntnis der wichtigeren Monumente zu verschaffen. Wie namentlich in München, so konnte ich bei mehreren Reisen, die ich zu dem Zwecke unternahm, auch in Nürnberg und Würzburg Beziehungen zu den Händlern anknüpfen, die Gelegenheit zur langsamen Erweiterung unserer Sammlung der deutschen Plastik boten. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der deutschen Plastik wurde mir zu einem großen Genuß, obgleich die Verlagsbuchhandlung alles tat, um mir die Arbeit zu verleiden. Der damalige junge Geschäftsführer von Müller-Grote, ein ebenso fleißiger wie nervöser, unverträglicher Mann namens Baumgärtel, dem jede künstlerische Empfindung abging, war nicht davon abzubringen, die Abbildungen in nüchternem, zudem sehr kostspieligem Holzschnitt ausführen zu lassen, während ich neben Hochätzungen Zeichnungen nach den Originalen durch meinen Freund Peter Halm (von denen einige wenige als Proben den Band zieren) vorgeschlagen hatte.

Die Publikation erschien in Lieferungen, zu denen uns Baumgärtel förmlich mit der Hetzpeitsche anzutreiben suchte. Obgleich ich zuletzt aufgefordert war, wurde ich mit meinem Bande als erster, im Jahre 1885, fertig. Aus Dankbarkeit dafür drohte der Verleger mit einer Klage, weil ich den Termin nicht eingehalten hätte! Er hatte eine kleine Auflage zugesagt, so daß wir sofort nach dem Erscheinen an

eine zweite Auflage und dabei an eine gründliche Durcharbeitung unseres Themas würden gehen können. Dies hatte mich schließlich bewogen, seinem steten Drängen auf rasche Lieferung nachzugeben, obgleich ich mir wohl bewußt war, daß ich die Literatur nur nach wenigen Richtungen genügend durchgearbeitet und mich mit den Denkmälern noch nicht eingehend genug beschäftigt hatte. Schließlich war die „kleine" Auflage in 7000 Exemplaren gedruckt, eine weit größere Zahl, als der Markt bei solch einem teueren, fünfbändigen Werk überhaupt aufnehmen konnte, und das ganze Honorar deckte nicht einmal die Unkosten der dafür unternommenen Reisen!

FÖRDERUNG DER REPRODUZIERENDEN KÜNSTE

Die gleiche Buchhandlung, in deren Verlag damals gerade auch unser Museumsjahrbuch überging, für das sie, ebenso wie für eine Reihe größerer unter Lippmanns trefflicher Leitung ausgeführter Reproduktionswerke (die Dante-Zeichnungen Botticellis, die Dürer-Zeichnungen u. a.) keine Mühe und Mittel sparte, begann gleichzeitig auch ein großes „Galeriewerk" unserer Gemäldesammlung zu unternehmen. Veranlassung dazu war weit weniger das Bedürfnis nach Reproduktion der Gemälde, von denen schon mehrere photographische Publikationen vorlagen oder im Erscheinen waren, als, von seiten des Ministeriums, die Absicht, dadurch die reproduzierenden Künste in Deutschland zu heben.

Zu dem Zwecke hatte das Ministerium auf Veranlassung von Freund Conze, den Leiter des Kupferstichateliers an der Wiener Akademie, Louis Jacoby, schon mehrere Jahre vorher nach Berlin berufen, wo er als künstlerischer Beirat an der Reichsdruckerei und an unseren Museen als „Direktor" angestellt und honoriert wurde. In die Reichsdruckerei hat er kaum je einen Fuß gesetzt, und auch seine Tätigkeit bei den Museen wurde dadurch von vornherein sehr eingeschränkt, daß Lippmann, dessen Abteilung ja für Reproduktionen weitaus die wichtigste war, sich jede Beteiligung Jacobys verbat, und daß dieser auch bei der Aus-

stattung des Jahrbuches ausgeschaltet wurde. Es blieb ihm nur das „Galeriewerk", in dem die Hauptbilder unserer Sammlung in Stichen und Radierungen veröffentlicht werden sollten. Jacoby war auch für ein solches Unternehmen, zumal wenn es auf die Heranziehung und Ausbildung tüchtiger Kräfte in den reproduzierenden Künsten abgesehen war, durchaus nicht der rechte Mann. Als Schüler von Manzel pflegte er den altmodischen Linienstich, seine Stechweise war glatt und farblos, ohne künstlerischen Reiz. Technisches Verständnis ging ihm ab, und für andere Behandlungsweisen als seine eigene hatte er keinen Sinn.

Er suchte daher wirklich begabte Künstler vom „Galeriewerk" fernzuhalten und dessen Ausführung nur von ihm abhängigen oder ihm befreundeten Leuten zuzuweisen. Am liebsten hätte er die ganze Publikation allein ausgeführt; aber da sein mühseliges, ängstliches Verfahren so langwierig war, daß er z. B. für die Fertigstellung seiner „Schule von Athen" allein etwa 25 Jahre brauchte, so mußte er sich nach Mitarbeitern umsehen. Nur mit Mühe war er zu bestimmen, auch die Radierung zuzulassen. Es kostete den größten, jahrelangen Kampf, um ihn zu bewegen, den trefflichen William Unger, auf den er besonders eifersüchtig war, mit heranzuziehen. Junge Künstler, denen wir die malerische Belebung der reproduzierenden Künste in Deutschland verdanken, wie Peter Halm, A. Krüger, E. M. Geyger, konnten wir nur allmählich und ausnahmsweise neben allen möglichen von Jacoby aufgezwungenen Mittelmäßigkeiten mit heranziehen. Nachdem in etwa fünfzehn Jahren die Publikation unter allen Kämpfen kaum zur Hälfte fertiggestellt war, machte eine böse, von ihm selbst gesponnene Intrige Jacobys Stellung an den Museen ein plötzliches Ende.

Ich habe dann, da der hauptsächlichste Zweck des „Galeriewerkes" seit der Errichtung von zwei (ein behagliches Stilleben führenden) Meisterateliers für Stich und Radierung an der Berliner Akademie fortgefallen war, die Publikation durch Vermehrung der Heliogravüren und Heran-

ziehung einiger tüchtiger junger Radierer wie namentlich Halm und Wolf möglichst rasch zum Abschluß zu bringen gesucht. Auch die Anlage des Textes war verfehlt, da Meyer eine ganze Geschichte der Malerei geplant und begonnen hatte. Immerhin hat dieses kostspielige und langwierige Unternehmen eine Anzahl trefflicher Radierungen und Stiche, namentlich von Geyger, Krüger, Halm, Unger und Wolf aufzuweisen. Zu dem großen Aufschwung, den bei Beginn der Arbeit die reproduzierenden Künste in Berlin nahmen, gab aber dieses Werk keineswegs den Anstoß, noch weniger sein Leiter Professor Jacoby. Er ging zurück auf die eigenste Initiative der eben genannten jungen Künstler, zu denen sich als technisch und zeichnerisch bedeutendster noch Stauffer-Bern gesellte. Den Grund zu dieser glänzenden Entwicklung legte der längere Jahre in Berlin ansässige, begabte und als Lehrer besonders tüchtige Radierer Peter Halm, durch den sowohl Stauffer wie Klinger angeregt und ausgebildet wurden.

UMBAU DER GALERIE

Gegen Ende des Jahres 1884 war endlich der Umbau der Galerie fertiggestellt, er hatte uns nahezu zwölf Jahre beschäftigt. Am 10. Dezember wurde die Galerie feierlichst vom Protektor wieder eröffnet. Da die Mittel immer nur spärlich dafür flossen und da es galt, trotz des Umbaus die Gemälde dem Publikum doch möglichst vollständig zu zeigen, konnten immer nur ein oder zwei Oberlichtsäle oder wenige Kabinette in Angriff genommen werden. Die Schinkelsche Galerie hatte bis dahin lauter gleichmäßige Kabinette mit Seitenlicht gehabt. Jetzt waren noch zehn Kabinette geblieben, die übrigen waren in acht Oberlichtsäle verwandelt, in der Weise, wie ich früher schon angedeutet hatte. Die Kabinette (nach Osten und Westen) hatten die Kabinettsbilder, vor allem die altniederländischen und holländischen Gemälde, die Oberlichtsäle namentlich die großen Bilder der italienischen und vlämischen Schule aufgenommen.

Bei Wiedereröffnung der Galerie im Dezember 1884 konnte schon eines der Bilder, um die wir uns im Laufe des Jahres bemüht hatten, mit gezeigt werden: das bekannte Triptychon des Jüngsten Gerichtes von Fra Angelico aus der Sammlung Dudley, das wir einige Zeit vorher um 10 000 £ erworben hatten. Die langen Unterhandlungen über einen größeren Ankauf aus der Sammlung Marlborough kamen erst im Anfang des folgenden Jahres zu einem Abschluß. Eine Verständigung mit der National Gallery auf gemeinsamen Erwerb der Galerie, mit der der englische Finanzminister Goschen sich mir gegenüber einverstanden erklärt hatte, scheiterte an dem außerordentlichen Mißtrauen des kurz vorher zum Direktor ernannten Frederic Burton. Infolgedessen entschied sich der Besitzer schließlich für den Einzelverkauf, und sein Unterhändler, der zugleich ein Agent der Familie Rothschild war, Mr. Davis, nahm für Alphonse Rothschild die beiden herrlichen Familienbildnisse von Rubens vorweg. Die National Gallery entschied sich für Raphaels „Madonna Ansidei“ und das große Reiterporträt Karls I. von A. van Dyck (obgleich sich ein zweites Exemplar in Windsor befindet), beides in England damals überschätzte Bilder. Unsere Auswahl beschränkte sich schließlich auf einige wenige Gemälde, die alle für den Londoner Handel ihr „aber“ hatten: Rubens' großes Bachanal sowohl wie die „Andromeda“ galten als „shocking“. Der auf Papier gemalte Studienkopf von Joos van Cleef, der in der Sammlung Holbein hieß, wurde dort nicht beachtet, weil er ja zweifellos nicht von Holbein stammte. Die unter Raphaels Namen berühmte „Fornarina“ (das weibliche Bildnis von Sebastiano del Piombo), die unmittelbar neben dem Kamin hing, war an diesem Platz so verräuchert und unscheinbar geworden, daß sie allgemein als Ruine galt. Nur sehr ungern hatte deshalb die National Gallery und hatten Liebhaber wie George Salting (der mich peinlicherweise noch wenige Tage, ehe wir abschlossen, nach meiner ehrlichen Meinung über das Bild fragte) darauf verzichtet, so daß wir für die „Fornarina“ statt der ursprünglichen Forderung von 20 000 £ nur 2000 £ zahl-

ten. Der Preis von 20 000 £ für diese vier Bilder, die jetzt zu den Perlen der Berliner Galerie zählen, war auch damals schon als mäßig zu bezeichnen.

HAUSBAU. SCHWERER VERLUST

Die angestrengte Tätigkeit gerade in diesen Wintermonaten des Jahres 1884/85 war mir ein Bedürfnis, um mich von schweren Sorgen in meiner Familie abzuziehen. Ich hatte im Sommer ein Grundstück in Charlottenburg gekauft auf Anraten meines dort angesessenen Freundes Conze. Dieser Vorort bildete damals den äußersten Westen Berlins. Bis zum Grunewald, den man in der Ferne sah, lagen nur ein paar ältere Gartenhäuser. Einen jungen talentvollen Architekten, Hans Grisebach, der mir von seinem Elternhaus in Göttingen bekannt war, hatte ich um den Plan einer kleinen Villa auf diesem Grundstück gebeten. Mir schwebte als Vorbild eine bescheidene Florentiner Renaissance-Villa vor. Grisebach ging anscheinend darauf ein, als er mir aber den fertigen Plan zeigte, war ein deutscher Renaissancebau daraus geworden. Der Plan war in der Disposition so glücklich, die Innenräume wirkten so behaglich, und das farbige Äußere nahm sich in dem kleinen Garten, in dessen Grunde die Villa liegen sollte, so gut aus, daß wir unseren italienischen Plan aufgaben und Grisebach die Ausführung seines Planes übertrugen.

An der Fertigstellung, namentlich am inneren Ausbau konnte ich mich aber wenig beteiligen. Jahrelang sind sogar einzelne Räume nur halb eingerichtet gewesen, da mich unerwartet schwere Sorgen um die Gesundheit meiner Frau nicht daran denken ließen. Von Haus aus eine außerordentlich starke Natur, hatte sie sich, wohl durch Überanstrengung in häuslichen Arbeiten, schon vor Jahren ein Gallenleiden und durch eine unsinnige Kur dagegen schließlich ein Unterleibsleiden zugezogen. Dies wurde erst erkannt, nachdem wir verheiratet waren und den ersten Frauenarzt Berlins, Dr. Schröder, konsultiert hatten. In seiner Behandlung besserte sich das lokale Übel rasch und, wie es schien,

auch gründlich, aber eine Komplikation trat bei der Schwangerschaft ein, die infolge des Leidens selbst von Schröder erst in einem sehr vorgeschrittenen Stadium erkannt wurde. Ihr Alter und die innere Geschwulst machten die Geburt außerordentlich gefährlich, zumal sie sich lange hinauszögerte und schließlich nur durch gewaltsamen Eingriff möglich war. Trotzdem ging anscheinend alles glücklich. Das Kind, eine Tochter, konnte gerettet werden, und meine Frau erholte sich verhältnismäßig rasch. Erst nach Wochen, als sie bereits aufgestanden war, traten plötzlich Blutungen ein, die sich immer stärker wiederholten und am 10. März zu einem qualvollen Ende führten.

STUDIEN ÜBER DIE LOMBARDISCHEN MALER

Ich hatte in meiner Frau zugleich meinen ältesten, liebsten Freund verloren. Sie hatte mir das Leben in jeder Weise verschönt und erheitert und für alle meine Berufsaufgaben das lebhafteste Verständnis und Interesse gehabt. Fassungslosigkeit liegt meiner Natur fern, aber ich war von Schmerz doch so niedergebeugt, daß ich den alltäglichen Dienst nicht unmittelbar wieder aufnehmen konnte. Mein Freund Woldemar von Seidlitz, dessen Gattin meiner Frau in Berlin besonders nahegestanden hatte, forderte mich zu einer Fahrt in die Lombardei auf, mit deren älterer Malerei er sich schon damals eingehender beschäftigte. Da ich unter unseren Magazinbildern namentlich eine Anzahl interessanter Gemälde der lombardischen Quattrocentisten gefunden hatte, deren Studium ich zudem bei der Zurückführung des wichtigsten dieser Bilder, der großen Altartafel mit der Auferstehung Christi zwischen den Hl. Leonardo und Lucia, auf Leonardo da Vinci nähergetreten war, so empfand ich diese Studienreise als erwünschte Abziehung von dem Schmerz, der mich nicht verließ. In unseren Resultaten kamen wir freilich nicht zusammen. Seidlitz baute seine Studien auf der Grundlage von Morellis Ansichten über die ältere lombardische Malerei, die mir verfehlt schienen, auf.

Morelli, dessen ganz einseitige „Methoden“ ihn oft blind gegen die Qualität der Kunstwerke machten, schrieb den mittelmäßigen Lokalmalern neben Leonardo, einem Ambrogio de Predis, Bernardino de Conti u. a., Kopisten und Nachahmern Leonardos die Entwürfe des großen Meisters und gelegentlich selbst dessen eigenhändige Gemälde zu. Wie er in den Meisterwerken der ältesten lombardischen Renaissance, den Fresken in der Portinari-Kapelle, Vincenzo Foppa nicht erkannt hat, so hat er es auch fertiggebracht, die kostbare Erstredaktion von Leonardos „Madonna in der Grotte“ in der National Gallery mit den elenden Machwerken der Engel auf den Flügeln, die dem Preda aufgetragen waren, auf eine Stufe zu stellen und gleichfalls dem Preda zuzuschreiben. Das Unheil, das seine Lehre angerichtet hat, machte ihre Anhänger so blind, daß sie selbst jetzt, wo diese schlechten Flügelbilder in London zur Seite des Madonnenbildes hängen, dieses noch für Predas Arbeit halten und der Behauptung ihres Meisters zuliebe sogar die Urkunde über dieses Altarwerk gewalttätig interpretieren.

Auf dieser Reise hatte ich Gelegenheit, namentlich in der Versteigerung Passalacqua in Mailand unsere Plakettensammlung gut zu ergänzen und die schöne Sammlung von Türklopfern, Bronzemörsern und Tintenfässern, die ich einige Zeit vorher für unser Kunstgewerbemuseum von Guggenheim und Bardini gekauft hatte, um ein paar ausgezeichnete Stücke zu bereichern, während mir für die Galerie nur der Ankauf des Sebastian von Bonsignori (um 7500 M.) gelang. Andere Erwerbungen, wie die der Marmormadonna von Mino und des schönen Altars des Andrea della Robbia aus Pontremoli konnte ich so weit vorbereiten, daß mir der Abschluß dieser Käufe (zu 15 000 und 75 000 M.) im Laufe des Winters gelang.

Im Mai war ich zurück, aber es duldete mich nicht lange in dem verödeten Hause, zumal das Kind bei den Großeltern war. Ich sah mich in London und Paris nach Erwerbungen um; die Vorschläge, die ich machte, fanden aber keine Billigung. Ein köstlicher früher Maes „Die Mutter“, um 2000 £ von Warneck angeboten, wurde von der Kommission abgelehnt, weil

Professor Knaus den Schatten auf der Stirn der Mutter unmotiviert fand. Ich hatte die Freude, daß ich mehr als 25 Jahre später das Bild im Londoner Kunsthandel wiederfand und es einem mir befreundeten Berliner Sammler, Marcus Kappel, zur Erwerbung empfehlen konnte.

GOETHES KUNSTSAMMLUNGEN

Im Juni machte ich auf Veranlassung der Goetheschen Erben einen Ausflug nach Weimar, um die von Goethes letztem, kurz vorher verstorbenen Enkel hinterlassenen alten Kunstwerke zu schätzen. Einige der Bilder waren von wirklichem Interesse, so namentlich ein paar lebensgroße Einzelfiguren in der Art des Melozzo und das auch gegenständlich wertvolle Bild der „Verleumdung" von Garofalo. Ich hatte Zeit, auch den der Großherzogin vermachten Nachlaß Goethes flüchtig durchzusehen und fand darunter eine Anzahl wertvoller alter Handzeichnungen und guter italienischer Medaillen, freilich neben einer weit größeren Zahl von geringen und schlechten Stücken oder Kopien. Goethe hat diese Medaillen offenbar gesammelt resp. für sich sammeln lassen (seinem Freunde Mylius in Mailand verdankte er wohl die besten darunter), weil ihn die Dargestellten interessierten. Daher waren ihm Kopien fast ebenso erwünscht wie Originale. Auch die Zeichnungen von Rembrandt, Peter Vischer d. J. u. a. verlieren sich fast unter der Menge von Zeichnungen mittelmäßiger Zeitgenossen Goethes, deren Kunst er bewunderte. In der Beurteilung der bildenden Kunst war Goethe keineswegs seiner Zeit so weit voraus, wie man jetzt oft annimmt, sondern durchaus Kind seiner Zeit und in ihren Vorurteilen befangen.

Einen sehr eigentümlichen, höchst unerfreulichen Eindruck machten die Mansardenräume des Goethe-Hauses, die beide Enkel von Leipzig aus vorübergehend als Wohnung benutzt hatten. In den kleinen Räumen stand und lag alles noch, wie es vor fünfzig Jahren gestanden und gelegen hatte. Die Mutter hatte von ihren hoffnungsvollen Söhnen alles aufbewahrt, worauf ein zärtliches Mutterherz irgend Wert zu legen pflegt:

die ersten Zähnchen, die ausgekämmten Haare, die abgebrauchten Zahn- und Haarbürsten, die Kinderkleider usw.; und alles war bedeckt vom ehrwürdigen Staub der Jahrzehnte. „Weh dir, daß du ein Enkel bist!" —

Den Sommer verbrachte ich mit meinem Kinde abwechselnd bei meiner Mutter und meinen Schwiegereltern. Zwischendurch war ich zusammen mit meinem neuen Freunde und Gönner, Baron von Holstein vom Auswärtigen Amt, Taufpate bei O. Hainauers vier Töchtern. Im Spätherbst bezog ich mein einsames Haus, in dem eine noch von meiner Frau ausgewählte ältere Dame, Fräulein Doris Spazier, eine Verwandte von Jean Paul, den Haushalt führte — recht unvollkommen; um so zärtlicher sorgte sie für das Kind, und das war mir die Hauptsache. Besuche lieber Kollegen, namentlich von Emile Michel, A. W. Franks und von Courajod, der mir für meine Studien über italienische Plastik der Renaissance näherstand als irgendein deutscher Kollege, halfen mir, mich allmählich wieder in den alten Gang des Dienstes und der Forschung hineinzufinden. Eine andere Ablenkung war die Geschichte der deutschen Plastik, die 1885 zum Abschluß kam.

Überhaupt wurden die folgenden Jahre für mich recht unruhig und wenig befriedigend, wenn auch kaum weniger erfolgreich. Ich mußte nämlich meine Tätigkeit zum Teil nach anderer Richtung wenden, da sich die Verhältnisse an der Gemäldegalerie immer unerfreulicher gestalteten. Die nervösen Zustände Meyers nahmen mehr und mehr zu, und die Einwirkung des Morphiums, mit dem er sich nun schon seit zwei Jahrzehnten hochzuhalten suchte, wurde immer stärker. Seinen Urlaub dehnte er regelmäßig auf ein Vierteljahr aus und etwa ebenso lange fehlte er wegen Krankheit. Seine Unentschlossenheit, sein passiver Widerstand gegen jede Neuerung, jede Anschaffung wuchsen sich immer mehr aus. Auch daß er diesen Zustand nicht erkannte, daß er mit seinen Reden vom notwendigen Abgang nie Ernst machte, war schon ein Ausfluß seiner Krankheit. Leider nahm der Generaldirektor zu viel Rücksichten, um diesem Zustande ein Ende zu machen. Er

faßte zwar oft genug den Plan, Meyer mitzuteilen, daß er seine Pensionierung beantragen müsse, aber so oft dieser über seine Leiden klagte und versicherte, es ginge nicht mehr, beruhigte ihn Schoene, so daß Meyer schließlich glauben mußte, der Generaldirektor hielte ihn für unentbehrlich auf seinem Posten.

Etwas mag bei Schoene allerdings auch die Angst, daß ich an dieser Stelle zu rücksichtslos vorgehen möchte, mitgewirkt haben. Wie ruhig und konsequent ich in meiner eigenen, ganz von mir geschaffenen Abteilung zu Werke ging, daß ich von allen Abteilungsleitern der sparsamste war und allein verstand, nicht nur mit den Etatsmitteln hauszuhalten, sondern durch Freunde mir außerordentliche Mittel zu beschaffen, scheint er nie empfunden zu haben. Jedenfalls hat er es nie anerkannt.

Schoenes Tätigkeit wurde zudem in diesen Jahren gerade durch fortwährende Kämpfe im Ministerium empfindlich beeinträchtigt. Überarbeitung hatte seinen nicht besonders starken Körper seit Jahren geschwächt und sein Arzt hatte dem nur mit Hausmittelchen zu steuern gesucht. Erst als mehrere lange Ohnmachten seinen Zustand gefährlich erscheinen ließen, wandte er sich an einen tüchtigen inneren Arzt, Dr. Brinckmann. Eine regelmäßigere Lebensführung und stärkere Ernährung hat dann bald Besserung gebracht, wenn auch die andauernde Überarbeitung oft noch Schwächezustände herbeiführte.

KÄMPFE IM MINISTERIUM

Inzwischen hatten die heimlichen und offenen Kämpfe innerhalb des Ministeriums immer noch zugenommen, und gegen diese gab es leider keinen Arzt, da keiner der Minister imstande war, sie zu beseitigen. Schoenes Antipode im Ministerium war Friedrich Althoff, der Referent für die Universitäten seit etwa 1884. Sein Vorgänger Goeppert, ein naher Freund von Schoene, war 1882 jung gestorben. Schoene hatte sein Ressort vertretungsweise fast ein Jahr verwaltet, seine wichtigste Aufgabe, einen Nachfolger zu finden, hatte er aber nicht gelöst, so daß der Minister schließlich selbst entschied und, auf Vorschlag von General von Manteuffel, den Professor

Friedrich Althoff in Straßburg an die Stelle berief. Dieser war eine in jeder Beziehung Schoene entgegengesetzte Natur: voll großer, weitsichtiger Pläne, zielbewußt, energisch bis zur Rücksichtslosigkeit und ohne Scheu in der Wahl seiner Mittel. Die feinere, vorsichtigere und oft ängstliche, wenn auch zähe Art Schoenes war seinem Wesen und Vorgehen von vornherein unsympathisch. Es kam bald zu offenen Kämpfen, in denen Althoff regelmäßig siegte, wenn Schoene auch meist in der Form recht gegeben wurde. Gleich der erste ernste Zusammenstoß endete so und hat leider für immer ein Zusammenarbeiten der beiden ausgezeichneten Männer unmöglich gemacht. Durch den Tod von Richard Lepsius 1884 war die Stellung des obersten Leiters der Kgl. Bibliothek frei geworden, deren gründliche Reform zudem ein längst erkanntes Bedürfnis war. Zur Vorbereitung derselben wurde eine Kommission eingesetzt, deren Mitglied Schoene war. Als Teilnehmer hatte dieser auch Fr. Lippmann vorgeschlagen, der sein Kandidat für den Oberbibliothekarposten war. Lippmann hatte dafür ganz besondere Qualitäten. Ohne eigentlich Gelehrter zu sein, wußte er sich in alle Methoden sehr rasch hineinzufinden, vor allem hatte er aber eine außerordentliche technische Begabung und eine vorzügliche Kenntnis des Betriebes großer, modern geleiteter Bibliotheken, namentlich der des British Museum. Darauf kam es bei der Reform der Berliner Bibliothek in erster Linie an. Aber Althoff wollte von Lippmann nichts wissen, ja, er ging sogar so weit, Schoene bei den Einladungen zu den Kommissionssitzungen ganz zu „vergessen". Ein besonders ungeeigneter Professor aus Göttingen wurde zum Oberbibliothekar berufen, und, um Schoene noch besonders zu kränken, mit dem Titel Generaldirektor geehrt.

Eine weitere Schwächung von Schoenes Stellung erfolgte nicht sehr viel später durch den Rücktritt Conzes von der Antikenabteilung der Museen, da er diesen Posten 1887 mit der vorteilhafteren und selbständigeren Stellung des Generalsekretärs des Archäologischen Institutes vertauschte. An seine Stelle trat nach Jahresfrist der archäologische Lehrer Kaiser Wil-

helms II. in Bonn, Professor Kekule, zwar ein naher Freund Schoenes, dem aber die zielbewußte Sachlichkeit, die Pflichttreue und Energie Conzes, durch die dieser dem Generaldirektor eine große Stütze gewesen war, fehlten. Inzwischen hatte sich zweimal in wenigen Monaten der Regierungswechsel an höchster Stelle vollzogen. Dem neuen Kaiser stand der Generaldirektor fern, und seine Art war von dessen eigener Natur so grundverschieden, daß es ihm nie gelungen ist, ein Verhältnis zu ihm zu finden. Doch ich will dem Gang der Ereignisse nicht vorgreifen.

AUSBAU DER ABTEILUNGEN ITALIENISCHER UND DEUTSCHER PLASTIK

Alle diese Verhältnisse führten dahin, daß ich mich von der Leitung der Galerie in diesen Jahren möglichst fernhielt. Nur wenn ich etwas ganz Hervorragendes zufällig sehr billig im Handel fand, konnte ich der Versuchung nicht widerstehen, es auf eigene Gefahr festzuhalten. Standen doch andere Galerien und Privatsammlungen damals schon in größerer Zahl hinter mir, die mir solche Bilder mit Freuden abgenommen hätten. Die Sorge für diese Sammlungen, das Streben, das Interesse an unserer Kunst, neuer wie alter, in weiteren Kreisen anzuregen und große und kleinere Publikationen verschiedener Art waren es, die mich neben dem weiteren Ausbau der mir allein unterstellten Abteilung der Bildwerke christlicher Epoche von den Jahren 1885 und 1890 hauptsächlich beschäftigten. Während die Galerie sich so nur um einige hervorragende Stücke bereicherte, wie um den Arnolfini von J. van Eyck (ich kaufte das kleine Porträt in der Versteigerung J. Nieuwenhuis 1886 um 380 Guineas), und das Frauenporträt von Velasquez aus der Sammlung Lord Dudleys, konnte ich gleichzeitig unsere Sammlung größerer italienischer Bildwerke schon annähernd auf ihren jetzigen Bestand bringen. Die reiche Sammlung der Stucchi und bemalten Tonskulpturen, eine Anzahl der Robbia-Bildwerke, verschiedene der Reliefs und Büsten in Marmor und Stein sind damals erworben worden. Darunter

auch Desiderios Büste der Prinzessin von Urbino und die große Madonna von Benedetto da Majano aus bemaltem Ton. Erstere hatte ich 1883 während der Versteigerung Castellani im Palazzo Barberini kennengelernt.

Der Principe, der in Terrainspekulationen große Summen verloren hatte, suchte einen Käufer für seinen reichen Vorrat an Gobelins und anderen Kunstwerken. Alexander Günther, der bekannte Kunstfreund und Sammler, der in München sein Standquartier hatte, aber auch damals schon zeitweise in Italien und Tirol lebte, suchte mich zu bereden, für diese Wandteppiche Käufer in Berlin zu finden und ging deshalb mit mir in den Palast. Beim Durchgehen eines Gartensalons mit römischen Büsten fiel mir eine Steinbüste von großer Schönheit und Vollendung auf, die ich schon von weitem als ein Werk der Frührenaissance erkannte, und bei der ich mich gleich des Modells dazu im Besitz des Lords Elcho erinnerte. Günther suchte mich eilig an der Büste vorüberzuführen, wollte mir einreden, sie sei eine schlechte römische Büste, eine Kopie — und als ich ihn auslachte und erklärte, gerade dieses Stück interessiere mich und würde ich zu erwerben suchen, rückte er damit heraus, daß er selbst es darauf abgesehen habe und nur deshalb sich mit dem Vertrieb der Wandteppiche des Fürsten befasse; ich dürfe ihm den Ankauf nicht verderben. Schließlich gelang ihm die Erwerbung nicht, da der Fürst auf sein ganz niedriges Gebot nicht einging, vielmehr dadurch erst auf den Wert der Büste aufmerksam wurde. Erst mehrere Jahre später konnte sie Bardini, den ich damit beauftragt hatte, an sich bringen, und von ihm ging sie sofort für den damals hohen Preis von 50 000 Lire im Sommer 1887 in unseren Besitz über. Während sie längst als eines der schönsten Stücke unserer reichen Büstensammlung der italienischen Renaissance bekannt ist, fand sie bei ihrer Ankunft nur geteilten Anklang. Passini erklärte sie für falsch, und Lenbach würdigte sie keines Blickes, während Sir W. Richmond, der damals längere Zeit in Berlin war und das treffliche Bildnis

BENEDETTO DA MAJANO
BEMALTE TONSTATUE DER MADONNA
MIT DEM JESUSKIND
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 30 u. 31)

von Theodor Mommsen zeichnete, immer wieder ins Museum kam, nur um die Büste zu sehen.

Die große Madonnenstatue des Benedetto wurde uns durch Bardini unter Zusendung einer Photographie ganz zu Anfang des Jahres 1887 angeboten; er forderte 50 000 Lire, so daß wir erwarten durften, sie um 30 000 bis 35 000 Lire zu erwerben. Da wir aber bloß nach der Photographie den Kauf nicht abschließen wollten, sandte ich Tschudi nach Italien, der dort gleichzeitig seine Arbeit über die römische Quattrocentoplastik fördern wollte. Als Professor Schmarsow von Tschudis Vorhaben erfuhr, teilte er ihm mit, daß er bereits mit einer Arbeit über dasselbe Thema beschäftigt sei. Wenn er sich nicht mit ihm zu einer gemeinsamen Publikation entschließe, würde er seine Arbeit sofort veröffentlichen. „Und weil keiner leiden wollte" — ist nie ein Strich daran getan worden! Jene Entsendung Tschudis erwies sich für die Verhandlungen über den Ankauf der Statue als verfehlt, da sich Bardini den homo novus im Kunsthandel zunutze machte. Er behauptete, die Statue sei noch nicht sein Eigentum, und der vornehme Besitzer habe seine Ideen über den Preis plötzlich geändert, er verlange jetzt 100 000 Lire. Tschudi kannte den Kaufhandel in Italien, kannte namentlich Bardini zu wenig, um diese Finte zu durchschauen, war auch damals wie später stets sehr gleichgültig gegen Preise. Ein Meisterwerk habe jeden Preis, war seine Ansicht, und damals galt ihm die schöne Madonna Benedettos noch dafür! Kurz, wir waren genötigt, den Kauf um 73 000 Lire abzuschließen.

TÄTIGKEIT FÜR ANDERE ÖFFENTLICHE SAMMLUNGEN

In ähnlicher Weise wie die italienische Abteilung konnte ich gleichzeitig auch die erst seit wenigen Jahren mit Überweisung der wenigen Kunstkammerskulpturen begonnene Abteilung der deutschen Plastik bereichern. Von Riemenschneider und den ihm nahestehenden niederfränkischen Künstlern habe ich seit 1882 in Würzburg und Tauberbischofsheim etwa ein halbes

Dutzend Madonnen und Heiligenfiguren erworben, zu denen 1887 vier eigenhändige, frühe Meisterwerke, die Evangelisten, durch einen glücklichen Ankauf in Wien (zusammen für 1500 Mark) hinzukamen. Die Kolossalfigur der Maria als Mutter des Erbarmens aus Kaisheim, die dem Gregor Erhart zugeschrieben wird, fand ich 1886 im Kunsthandel in Augsburg. Gleichzeitig vermittelte mir Alexander Günther, der mir schon 1882 zum Ankauf der beiden schönen oberrheinischen Gruppen der Gregorsmesse und des Martyriums der Hl. Katharina von Gedon verholfen hatte, mehrere treffliche deutsche Renaissancearbeiten, die er selbst besessen und deren Abtretung er mir früher zugesagt, die er aber inzwischen mit seiner ganzen Sammlung an Baron von Heyl in Darmstadt verkauft hatte. Es waren die schwäbische Gruppe der Anbetung der Könige, ein intakter kleiner Altar, wahrscheinlich von hessischer Arbeit, und vier Flachreliefs von Solnhofer Stein mit Szenen aus dem Leben Christi. Für die letzteren entdeckte ich gleich darauf das große Mittelstück mit der Auferstehung Christi in einer Ausstellung in Augsburg, wo ich es gleichfalls billig erwerben konnte. Bei näherem Studium fand ich, daß der Meister des Altares Hans Daucher war, dessen künstlerische Persönlichkeit und reichhaltiges Werk ich bei dieser Gelegenheit zuerst aufstellen konnte.

Besondere Freude machte mir die Beihilfe beim Sammeln und gelegentlich auch bei der Aufstellung der Pläne für andere Museen Deutschlands, um die ich damals mehr und mehr gebeten wurde. In meiner Heimatstadt Braunschweig war gerade mir bei dem verschlossenen Wesen und dem geringen künstlerischen Verständnis des dortigen Direktors H. Riegel eine Einflußnahme anfangs kaum möglich. Nur mit Mühe konnte ich ihn allmählich dazu bestimmen, eine Sammlung des Porzellans der Braunschweiger Fabrik Fürstenberg anzulegen, von dem vor dreißig Jahren selbst die besten Stücke nur sehr mäßige Preise erreichten. In Berlin, in Süddeutschland, auch in Braunschweig selbst konnte ich ihm zu einem ansehnlichen Anfang der Sammlung verhelfen, die heute schon an tausend

verschiedene Stücke umfaßt, die — wie wenige andere Sammlungen der Art — den Geschmack und die Phantasie der Handwerker und Künstler selbst in einer so abgelegenen Fabrik bekundet. In Kassel war ich Otto Eisenmann, in Frankfurt Henry Thode, der 1887 auf meinen Vorschlag zum Inspektor am Städel-Museum ernannt war, in Schwerin dem neuen Direktor Friedrich Schlie in verschiedener Weise behilflich. Nach Schwerin wurde ich zur Bestimmung der Bilder behufs Anfertigung des Kataloges berufen. Für Frankfurt besorgte ich eine kleine Sammlung farbiger Florentiner Stucchi und Tonreliefs.

In Gotha nahm mich Herzog Ernst in Rat wegen eines großen Porträts unter dem Namen A. van Dycks, das in der Galerie hing, das er aber für sein Privateigentum hielt und deshalb bei seinen ewigen Finanznöten verkaufen wollte. Meine Empfindung war, es müsse ein Werk des Cornelis de Vos sein. Ich fühlte mich aber nicht sicher genug, um die alte Bezeichnung van Dyck abzulehnen. Mein Schrecken war nicht gering, als ich kurz darauf mit dem Komturkreuz des Ernestinischen Hausordens belohnt wurde. Ich war nun sicher überzeugt, daß das Bild nicht von van Dyck sei, und spätere Besichtigungen haben mir in der Tat keinen Zweifel mehr gelassen, daß Cornelis de Vos der Künstler ist. Ich schämte mich so, daß ich den Orden nie getragen habe, mit einer Ausnahme: als Pate bei der Taufe von Oskar Hainauers vier Töchtern, wo der Vater vollen Ordensschmuck von mir wie von dem zweiten Paten, Baron v. Holstein, verlangt hatte. Amüsant war mir, das Wesen des so viel genannten Herzogs in den beiden Tagen, die ich in Gotha war (Anfang 1888), etwas näher kennenzulernen. In seiner eitlen Lebendigkeit bemächtigte er sich jedes Themas, dozierte und phantasierte, ohne daran zu denken, daß etwa einer seiner Zuhörer ihn kontrollieren könne. So fragte er mich u. a. nach den englischen Privatsammlungen auf dem Lande, die ich gesehen hätte, und sobald ich eine nannte, fiel er sofort ein, um mir zu erklären, daß auch er dort gewesen sei und welcher Bilder er sich noch entsänne. Aus dem, was er

sagte, konnte ich schließen, daß er entweder überhaupt nicht dagewesen war oder sich die Bilder nicht angesehen hatte.

Auch für die Hamburger Kunsthalle konnte ich mehrere Jahre lang die Bemühungen Lichtwarks um den Ausbau der älteren Hamburger Schule erfolgreich unterstützen, nachdem ich schon bei der Erwerbung der Wesselhoeftschen Sammlung holländischer Bilder geholfen hatte. Daß eine Hamburger Schule im engen Anschluß an die holländische Schule während des 17. und 18. Jahrhunderts bestand, und daß sie eine Reihe recht achtbarer Meister aufzuweisen hatte, darauf hatte ich in meiner Publikation über die Schweriner Galerie hingewiesen. Auf meinen Appell an die Hamburger, nach dieser Richtung zu sammeln, ging der junge Direktor, der vom Berliner Museum kurz vorher an die Kunsthalle berufen war, mit großem Eifer ein und erweiterte das Thema noch auf die ältesten Meister, die in Hamburg im 14. und 15. Jahrhundert tätig waren. Aus der Kasseler Galerie, aus den Sammlungen von Freunden und Verwandten wie aus Kirchenbesitz in Mecklenburg und in der Provinz Hannover und aus dem Kunsthandel konnte ich die ansehnliche und interessante Sammlung lokaler Kunst, die jetzt in der Hamburger Galerie untergebracht ist, zusammenbringen helfen.

Mit besonderer Vorliebe bin ich den Kunstgewerbemuseen beim Sammeln behilflich gewesen. In Berlin zwar wußte mich der Direktor Julius Lessing, seitdem das Kunstgewerbemuseum dem Kultusministerium unterstellt war, weit mehr als früher auszuschalten; um so mehr Gelegenheit bot sich mir damals außerhalb Berlins. In Köln war, auf Betreiben des ausgezeichneten Bürgermeisters Becker, die Begründung eines Kunstgewerbemuseums beschlossen und zunächst aus den Beständen des Wallraf-Richartz-Museums gebildet, zu dessen Direktor der Assistent am Berliner Kunstgewerbemuseum Arthur Pabst berufen wurde. Becker stellte mir eine gewisse Summe zur Verfügung, um namentlich in Italien Erwerbungen zu machen. Ich habe daraus damals italienische Möbel, die reiche Stoffsammlung, Bronzegeräte und dergl., die einen Teil des Bestan-

des der Sammlung ausmachen, erworben; ebenso die vorderasiatischen Teppiche. Da diese in jener Zeit in Italien geradezu auf der Straße lagen und um Spottpreise zu haben waren, kaufte ich für Sammlungen und Bekannte auf, was ich fand. Zufällig war Dr. Justus Brinckmann gegenwärtig, als eine Sendung solcher Teppiche gerade im Museum ankam. Ich fragte ihn, ob er nicht auch bald mit dem Sammeln orientalischer Teppiche beginnen wolle. Er lehnte dies aber mit der Bemerkung ab, er habe noch zu viele andere Abteilungen seines Museums zu vervollständigen. An eine Sammlung alter Teppiche werde er erst vom 1. April 1900 an (ich nenne ein beliebiges Datum, B. nannte aber genau den Tag) herangehen, zu der Zeit würde er sie in Hülle und Fülle bekommen. Meine Behauptung, daß er dann selbst um teures Geld kaum noch einen guten alten Teppich bekommen könnte, ist nur zu sehr durch die Tatsachen bestätigt worden, da bald darauf das Interesse für alte Teppiche ein allgemeines wurde, namentlich auch in Amerika, wodurch der Preis auf das Zehn- bis Hundertfache stieg und der Vorrat an käuflichen Stücken rasch erschöpft wurde.

DIE STRASSBURGER GALERIE UND DIE SAMMLUNG MASSARENTI

Am ausgiebigsten konnte ich mich für die Straßburger Sammlungen betätigen. Ein merkwürdiger Zufall gab die Veranlassung dazu. Im Frühjahr 1888 wurde mir ein Telegramm vom Statthalter Fürsten Hohenlohe aus Straßburg nach Florenz nachgeschickt, in dem er anfragte, ob ich eine große, ihm warm empfohlene Privatsammlung bei einem hohen Geistlichen in Rom kenne, die unter anderen herrlichen Schätzen allein neun Gemälde von Raphael enthalten solle; zwei Millionen francs seien gefordert und eine ähnliche Summe würde er aus den Mitteln der Kriegsentschädigung zur Verfügung stellen können. Ich antwortete, daß ich zwar am gleichen Tage noch zu einer Versteigerung nach London reisen müsse, daß ich die Sammlung aber genau kenne, da kein anderer Sterblicher als

Don Marcello Massarenti in Rom sich als Besitzer von neun Gemälden Raphaels glücklich schätze. Die Sammlung, die uns seit Jahren wiederholt angeboten sei, enthalte nur ein paar gute, aber späte römische Sarkophage und einige wenige gute Bilder zweiten Ranges. Wenn der Fürst auch nur den fünften Teil der geforderten Summe zur Verfügung stellen wolle, würde ich imstande sein, in wenigen Jahren eine Sammlung alter Gemälde zusammenzubringen, die das Vielfache der Massarentischen wert sein würde.

Der Besitzer dieser merkwürdigen Sammlung, später Großalmosenier des Papstes, stand in Rom in sehr schlechtem Rufe. Man sagte ihm nach, daß er die Passionen hoher Geistlicher der Umgebung des Papstes ausnutze, um diese in seine Gewalt zu bekommen, und daß er dadurch sich ein Vermögen gemacht habe, aus dem er seine eigene Sammelleidenschaft befriedige. Eines seiner Opfer war der geistvolle und liebenswürdige Kardinal Hohenlohe, der sich nicht sehr lange vorher, nachdem Massarenti vergeblich direkt bei uns angefragt hatte, durch den Kronprinzen im Interesse der Sammlungen bei uns verwendet hatte.

Trotz dieser ganz persönlichen Gründe, aus denen ihm meine ablehnende Kritik der Sammlung gewiß sehr wenig angenehm war, ging der Fürst Hohenlohe doch sofort auf meinen Vorschlag ein und erbat sich das von mir in Aussicht gestellte Programm. Bestimmend bei dieser Entscheidung war Bürgermeister Back gewesen, der die Stadt, seitdem sie wieder deutsch geworden war, durch ein Menschenalter in sehr geschickter Weise geleitet hat. Ihm verdanke ich, daß ich die Bildersammlung in freiester Weise ganz nach meinem Ermessen ausbauen konnte, für deren Unterbringung später nach meinen Vorschlägen das prächtige Rohansche Rokoko-Palais hergerichtet wurde.

Über das Schicksal der Massarentischen Sammlung schalte ich hier gleich ein, daß der Verkauf dem Besitzer vierzehn Jahre später glücklich gelang, und zwar noch zu einem wesentlich höheren als dem damals geforderten Preise. Der be-

kannte Besitzer der New Yorker „Sun“ und des Telegraphenbüros, W. Clian M. Laffan, hatte mit seinem Freunde Walters aus Baltimore auf dessen Jacht eine Tour im Mittelmeer gemacht und beredete diesen, gelegentlich eines Abstechers nach Rom, zum Ankauf der Sammlung in der Höhe von fünf Millionen francs. Freilich sollen davon nicht ganz drei Millionen in die Hände des Großalmoseniers gelangt sein, wie mir dessen Sekretär mitteilte; wo blieben die übrigen beiden Millionen? Walters hätte außerdem noch eine Ausfuhrgebühr von 21 v. H. an den Staat zahlen müssen. Der damalige Referent für Kunstangelegenheiten in Rom, Adolfo Venturi, zog es aber „im Interesse des Staates“ vor, die „drei Perlen“ der Sammlung statt des baren Geldes zu nehmen. Es waren dies ein Porträt Berninis von Ph. de Champaigne, ein Hl. Georg von Giorgione und ein Selbstporträt von Raphael, wie Venturi die Bilder bezeichnete. Der italienische Staat hätte also zweifellos ein gutes Geschäft gemacht. Leider stellte sich aber, als die Bilder in der Galleria Nazionale aufgestellt wurden, heraus, daß das Original des Bernini-Porträts im Louvre hängt, daß das „Selbstporträt von Raphael“ die Fälschung eines kürzlich verstorbenen Malers ist, dessen Name sogleich in den römischen Zeitungen genannt wurde, und daß der angebliche reichlich verputzte Giorgione von einem geringen, späten Nachfolger des Meisters herrührt. Statt 1 050 000 francs in bar hatte der italienische Staat also ein paar Bilder im Werte von vielleicht 2000 bis 3000 francs erhalten. Über diese Sammlung und ihre Erwerbung hatte ich in dem Eröffnungsheft von „Kunst und Künstler“ kurz meine Meinung geäußert. Darauf erwiderte Mr. Laffan, die Sammlung Massarenti, welche Mr. Walters gekauft habe, sei eine ganz andere als die von mir kritisierte; wenn ich das Gegenteil nachweisen könne, wolle er 100 000 Mark zum Besten einer öffentlichen Anstalt in Berlin geben. Ich habe dies sofort nachgewiesen, aber Mr. Laffan hat nie daran gedacht, seine Schuld Berlin gegenüber zu berichtigen. Das war zur Zeit der Kinderkrankheiten der amerikanischen Sammlungen. Seither ist es anders geworden!

Doch zurück zu der Straßburger Galerie, die ihre Existenz gerade dieser Sammlung Massarenti verdankt, freilich in anderer Form und anderem Inhalt, als der edle Don sich dachte. Auf meinen Vorschlag, der Stadtverwaltung bei der Zusammenbringung einer Sammlung alter Gemälde behilflich zu sein, ging der Fürst-Statthalter ein und bewilligte dafür zunächst 200 000 Mark, die ich auf Grund des von mir aufgestellten Programms ganz nach meinem Ermessen verwenden solle. Ich hatte als leitenden Gesichtspunkt aufgestellt, daß „für die Hauptstadt einer großen Provinz darauf zu halten sei, daß die Bilder ihrer Mehrzahl nach gefällig und allgemein verständlich seien. Für Straßburg als Universitätsstadt würde die Berücksichtigung des archäologischen Interesses daneben ins Auge zu fassen sein, damit die Sammlung allmählich ein Bild der gesamten Entwicklung der Malerei bis auf die neue Zeit geben könne. Außerdem sollte in Straßburg, als einem Mittelpunkt deutscher Kunst im Mittelalter und in der Zeit der Renaissance, ein besonderes Gewicht auf die altdeutschen, namentlich die schwäbischen und rheinischen Schulen gelegt werden".

Dieses Programm habe ich, wie ich glaube, erfüllt. Für jene mäßige Summe brachte ich in wenigen Jahren eine Galerie von etwa 160 Gemälden zusammen, die schon eine gewisse Übersicht über die Entwicklung der Malerei in den verschiedenen Zeiten und Schulen bot, und zum Teil in Werken ihrer großen Meister. Später konnte ich durch weitere Erwerbungen und namentlich dadurch, daß ich den trefflichen Straßburger Buchhändler Dr. Carl Trübner für die Galerie interessierte und ihn zum Vermächtnis seiner kleinen, meist durch mich gekauften Bildersammlung und eines Kapitales zu weiteren Ankäufen bestimmte, die Galerie nach verschiedenen Richtungen erweitern. Hoffentlich wird es dem jetzigen Bürgermeister Dr. Schwander mit der Zeit gelingen, das köstliche Rokoko-Palais, dessen obere Räume die Sammlungen beherbergen, in seiner alten Pracht wiederherzustellen und es mit dem benachbarten „Frauenhaus" zu verbinden, um so der Stadt ein Museum zu

schaffen, wie Deutschland wenige besitzt. Ob er freilich Dank dafür ernten wird? Von seinen Mitbürgern und Zeitgenossen schwerlich, wenn ich nach mir urteilen darf. Obwohl es mir sogar gelungen war, eine Reihe tüchtiger und für Straßburg besonders wertvoller Bilder, darunter zwei Bildnisse des Straßburger H. B. Grien, als Geschenke der Sammlung zuzuführen, hat man sich öffentlich in Straßburg selbst über meine Erwerbungen und Bemühungen eigentlich nur wiederholt mit Mißvergnügen geäußert: was man mit den alten Schinken solle, für das schöne Geld hätten Aufträge an junge Straßburger Künstler in Paris und München gegeben werden sollen, das wäre eine nutzbringendere Verwendung gewesen. Hier ist es mir also gerade so ergangen wie in Berlin. Nicht die Sache, sondern nur die Personen hat das „große Publikum" und die Presse, die seine Meinung zum Ausdruck bringt oder die es am Gängelbande führt, im Auge. „Nur der Lebende hat recht!"

BEZIEHUNGEN ZU PRIVATSAMMLERN

Die häufigen Reisen in diesen Jahren boten mir Gelegenheit, auch Privatsammlern in reicherem Maße als bisher durch Erwerbungen behilflich zu sein. Die Zahl der Sammler in Berlin wuchs allmählich an, je mehr die Erwerbungen unserer Museen bei wirklichen Kunstfreunden Anerkennung fanden, und je mehr durch unsere Ausstellungen alter Kunstwerke in Privatbesitz bekannt wurde, wie günstig und vorteilhaft unter meiner Beihilfe einzelne Kunstfreunde bereits gesammelt hatten. Oskar Hainauer, Wilhelm Gumprecht und Adolf Thiem in Berlin wie H. Vieweg in Braunschweig und Baron Heyl von Herrnsheim in Worms war ich nach wie vor beim Sammeln behilflich. In Berlin habe ich damals und in der Folgezeit James Simon, Gustav Güterbock, Hermann Wallich, Valentin Weisbach, W. von Dirksen, Karl von der Heydt und Oskar Huldschinsky geholfen, ihre Wohnungen mit Gemälden und Kunstwerken aller Art auszustatten, meist bei Gelegenheit von Neubauten, die sie für sich errichten ließen. In ähnlicher Weise war ich Graf Dönhoff-Friedrichstein, dem bayerischen

Gesandten Baron Heinrich von Tucher (damals in Paris, später in Rom und Wien) und Rudolf Kann in Paris beim Sammeln behilflich. Die Berliner Herren hatten regelmäßig mit kleinen Erwerbungen auf eigne Faust im Auktionshaus von Rudolf Lepke, in Karlsbad oder sonstwo begonnen. Wenn sie dann schließlich zu der Überzeugung kamen oder gebracht wurden, daß sie dabei keine großen Schätze gewonnen hatten, kamen sie regelmäßig zu mir, um sich Rat zu holen, was sie abstoßen und wie sie weiter sammeln sollten. Selten nur haben sie mir (auch dann freilich innerhalb mäßiger Preisgrenzen) die Freiheit gelassen, für sie ganz nach meinem Ermessen in der Richtung, die ihnen sympathisch war, Erwerbungen zu machen.

So tat es vor allem James Simon, der damals zur Ausstattung Gemälde holländischer Meister sammelte. Was ich daneben an Bildern, Plastiken und Arbeiten der Kleinkunst italienischer Renaissance, namentlich Medaillen und Bronzen für ihn sammelte, hat er dem Kaiser-Friedrich-Museum bei seiner Eröffnung 1904 als Patengeschenk dargebracht. Völlig freie Hand ließ mir Alfred Thieme in Leipzig. Er hatte seine erste Sammlung alter Bilder 1886 der Städtischen Galerie in Leipzig geschenkt und mich gebeten, ihm bei der Bildung einer neuen Sammlung behilflich zu sein. Über diese neue in sich sehr abgerundete Sammlung holländischer Gemälde des 17. Jahrhunderts, die im wesentlichen zwischen den Jahren 1887 und 1893 zusammengebracht wurde und neben einer Reihe tüchtiger Bilder seltener Meister Gemälde von Rembrandt, F. Hals, Jac. Ruisdael, A. Cuijp, P. de Hooch, A. Brouwer u. a. enthält, habe ich später (1900) zusammen mit dem Sohne Dr. Ulrich Thieme einen illustrierten Katalog herausgegeben, in dem ich mich über meine damalige Tätigkeit für Privatsammler im allgemeinen geäußert habe.

DIE ÖFFENTLICHE MEINUNG

Meine damalige Stimmung, soweit sie durch die „öffentliche Meinung“, für die sich die Berliner Presse auszugeben

liebt, beeinflußt war, bringt die Einleitung zu diesem Kataloge sehr deutlich zum Ausdruck. Weil ich die Mittel und Mittelchen, „eine gute Presse" zu haben, verschmähe, ist sich die Zeitungskritik mir gegenüber durch meine ganze öffentliche Tätigkeit stets gleichgeblieben, und auch meine Empfindung ihr gegenüber hat sich nicht geändert. Ich lasse deshalb einen Teil meiner Ausführungen hier folgen.

„Ein öffentliches Amt bekleiden, das einigermaßen in Sicht des Publikums ist — und wie sucht dieses schon hineinzulugen und sich hineinzumischen! — gehört heutzutage nicht zu den beneidenswerten Aufgaben. Ist dieses Amt ein solches, das gewissermaßen zum Nutzen und Frommen des Publikums verwaltet wird, so daß die Tätigkeit des Beamten unter seinen Augen sich vollzieht, so ist die stete Kontrolle des Publikums selbstverständlich. Dies gilt wohl für keinen Ort in Deutschland so sehr wie für die Reichshauptstadt, für die preußische Residenzstadt Berlin, dessen Publikum, in Opposition gegen einen allwissenden und allgegenwärtigen Bureaukratismus großgezogen, seine Freude und seine Aufgabe öffentlichen Dingen gegenüber in rücksichtsloser Negierung von allem sieht, was „von oben herab" geschieht. In der Kunst versteht sich das von selbst, denn davon weiß ja doch jeder Gebildete soweit Bescheid — die Musik allenfalls ausgenommen, zu der ja eine gewisse Anlage und Vorbildung gehört. Um zu beurteilen, was in den Kunstsammlungen geschieht, ob die Anschaffungen für die Nationalgalerie, die Gemäldegalerie, die Skulpturensammlungen zu billigen sind oder nicht, dazu hat doch jeder Geschmack genug und kennt andere Kunstsammlungen zur Genüge. Auf Grund dieser unanfechtbaren Legitimation geht der Berliner Künstler nicht in die Museen. Er überläßt das seinen Damen, die Zeit dazu haben, und überläßt jene Kontrolle der „Vertreterin des Publikums", der Presse.

Vor zwei oder drei Jahrzehnten wurde das Kunstfeuilleton der Berliner Blätter in der Regel nur durch den einen oder anderen gescheiterten Künstler bedient, und was man über die Museen, was man namentlich über die Gemäldegalerie hörte, waren meist

Schmerzensschreie über „falsche“ Bilder, die gekauft, oder Entrüstungsschreie über Dutzende von Bildern, die total verputzt oder übermalt sein sollten. Seit fast zwanzig Jahren ist es mit der Leitung des Kunstfeuilletons allmählich anders geworden. Wenn auch heute noch fast alle Berliner Zeitungen das tägliche Feuilleton notdürftig und kritiklos zusammenstoppeln, so daß man über die wichtigsten Vorgänge oft nichts erfährt, während die fettesten Enten durch alle Zeitungen gehen, so leiten und leitern doch jetzt „Kunstgelehrte“, wohl gar solche, die auch eine Zeitlang an diesem oder jenem Museum probeweise beschäftigt waren, die Mehrzahl der Berliner Zeitungen. Ja, aus dem Kunstfeuilleton haben sich sogar einzelne dieser Herren zur Direktion der Sammlungen hinaufgearbeitet. Soweit diese letzteren nicht in Betracht kommen, werden die Museumsdirektoren von den gelehrten Feuilletonschreibern bald gerupft, bald geschnitten, bald mit jener Herablassung und weisen Beschränkung gelobt, die herabsetzender ist als Tadel.

Ein höheres Forum als diese Kunstkritiker gibt es in Berlin nicht; denn die ernsten Leute kümmern sich nicht um Kunst und glauben, sie hätten auch keine Zeit dafür; und die, welche es kraft ihrer Stellung müssen, verleiden und erschweren den Sammlungsvorständen ihren Beruf aus alter Berliner Gewohnheit oder aus Bureaukratismus nur zu häufig. Nur wer sich darum nicht kümmert, wer oben und unten nicht zu viel fragt und nach eigenem Wissen und Gewissen zu handeln sich bestrebt, kann unter allem Gekläff und trotz aller Gleichgültigkeit die ihm unterstellten Sammlungen wirklich fördern. Aber der Genuß an dieser dornenvollen und doch so beneideten Tätigkeit wird dadurch diesen Männern stark verleidet. „Man muß Haare auf den Zähnen haben und mitunter etwas grob sein, um sich über Wasser zu halten“, meint Goethe von den Leuten, die in Berlin leben müßten. Seitdem scheint mir das Leben in Berlin nicht leichter geworden zu sein, und wenn ich mir auch Goethes Rat gemerkt und befolgt zu haben glaube, so habe ich doch unter diesen Berliner Zuständen reich-

lich zu leiden gehabt und leide noch heute darunter, da mir das nötige dicke Fell und jetzt die Gesundheit fehlen, um solche Widerwärtigkeiten mit dem richtigen Gleichmute hinzunehmen oder sie zu belachen. Mir war dafür das stets wirkende Gegenmittel rastlose Tätigkeit, die Arbeit zum Nutzen unserer Kunstsammlungen direkt und indirekt, das Heranziehen von Privatsammlern, die Tätigkeit für andere öffentliche Sammlungen, die Mitarbeit an der Förderung der Kenntnis der alten Kunst und die Verbreitung von Geschmack und Freude daran: diese mannigfaltige Beschäftigung und die Freude an dem Erfolge derselben haben mich für solchen kleinen und großen Ärger entschädigt. Zugleich haben unsere Berliner Museen gerade von dieser Zeit, die ich für Privatleute in dem redlichen Bemühen, ihnen Sammlungen von möglichst wertvollen und interessanten Kunstwerken möglichst billig zusammenzubringen, beschäftigt gewesen bin, den besten Nutzen gezogen, nicht nur durch die Erweckung eines allgemeinen Interesses für unsere Sammlungen in einem, wenn auch nur beschränkten Kreise, sondern vor allem für die tätige Beihilfe seitens der Kunstfreunde aus diesem Kreise bei der Vermehrung derselben."

Für Karl von der Heydt, der um jene Zeit von Elberfeld nach Berlin übersiedelte, erwarb ich eine kleinere Zahl von Bildern erster holländischer Meister als Ausstattung der malerisch am Kanal gelegenen Villa seines Großonkels, des Finanzministers von der Heydt, die er übernahm und für sich einrichtete; später sind nur noch ein paar Bilder hinzugekommen. Andere Sammler liebten es, neben den Bildern als Schmuck an den Wänden, für die Tische und Schränke Dekorationen in Werken der Kleinkunst und des Kunstgewerbes zu besitzen, so namentlich Valentin Weisbach, Richard von Kaufmann und Karl von Hollitscher, der einige Zeit vorher von Wien nach Berlin übergesiedelt war. Gerade solche Gegenstände der Kleinkunst konnte ich damals noch zu außerordentlich billigen Preisen, namentlich in Italien, erwerben: Bronzestatuetten, Stucchi, italienische Möbel, vorderasiatische Teppiche und

Stoffe waren noch ganz billig zu haben. Auch sonst gelang mir mancher Gelegenheitskauf zu erstaunlich niedrigen Preisen. So erinnere ich mich, daß ich in Wien eine von Baron Nathaniel Rothschild wegen einer leichten Verletzung ausgeschiedene Marmorstatuette von Falconet um etwa 1300 M. für Valentin Weisbach erwarb, die der Sohn 1909 auf unserer Rokoko-Ausstellung mit 100 000 M. versichern wollte. Ganz billig waren damals Bilder des Trecento und zum Teil auch aus dem Quattrocento, ebenso wie primitive deutsche und niederländische Bilder, wenn sie nicht von allerersten Malern herrührten. Gemälde von Lippo Memmi, Francesco di Vanuccio, Giorgio Schiavone, von Lucas van Leyden, G. David, Jac. Cornelisz, von Strigel, Breu, Cranach u. a., wie ich sie in diesen Jahren namentlich für Richard v. Kaufmann erwarb, haben regelmäßig nur einige hundert Mark gekostet. Diese billigen Preise und die außerordentliche Steigerung des Wertes der Kunstwerke waren kein kleiner Antrieb, um die Berliner Kunstfreunde immer mehr zum Sammeln aufzumuntern und dabei die Qualität ihrer Kunstwerke zu verbessern.

Das gemeinsame Sammeln brachte mich mit den meisten dieser Kunstfreunde auch in nähere persönliche Beziehung, so mit dem alten Herrn Gustav Güterbock, mit James Simon, mit Adolf Thiem, mit Oskar Huldschinsky, Willi v. Dirksen, der Familie v. Kaufmann u. a. m. Andere Sammler lernte ich unterwegs kennen und machte gemeinsam mit ihnen kleinere oder größere Reisen. So war ich wiederholt in Paris, wo ich Heinrich von Tucher um 1880 kennengelernt hatte, dessen Gast ich mehrfach in Paris und später bei Besuchen in Rom und namentlich in Wien gewesen bin. Gemeinsam haben wir dann für die reiche und geschmackvolle Einrichtung seiner Räume mit Renaissancekunstwerken, Gobelins und alten persischen Teppichen gesorgt, von denen er eine hervorragende Sammlung zusammengebracht hat.

Durch Baron von Holstein war ich, wie schon erwähnt, um 1885 mit Graf Dönhoff-Friedrichstein bekannt geworden, der seitdem ein reges werktätiges Interesse an der Ent-

wicklung unserer Museen genommen und mir persönlich wie ein Freund zur Seite gestanden hat. Er begleitete mich auf einer meiner Reisen nach London und Paris.

FÜRST JOHANNES LIECHTENSTEIN

In Italien traf ich damals fast jedes Jahr den Fürsten Johannes Liechtenstein, der mich beim Sammeln vielfach in Rat nahm. Der Fürst, der sich um jene Zeit (da er im Frieden von Nikolsburg vergessen war) noch im Kriegszustande mit Preußen befand, war einer der eigentümlichsten Männer, die ich kennengelernt habe. Durch ein sehr unangenehmes, widerwärtiges Verdauungsübel, an dem er von Kindesbeinen an litt und das er erst in höherem Alter fast ganz verlor, mied er die Menschen und sah nur einige wenige seiner Beamten. Aber er war von einer Herzensgüte, von einem Wohltätigkeitssinn, der keine Grenzen kannte. Dabei standen ihm ganz außerordentliche Mittel zur Verfügung (soll doch sein Einkommen jährlich zwischen fünf bis zehn Millionen Kronen betragen haben.) Für seine Untergebenen, für die zahlreichen Ortschaften auf seinen Gütern hat er in großartigster Weise gesorgt. Wie er alle seine Burgen und Schlösser ausbaute und prächtig instand setzte, so hat er zahllose Schulen und Kirchen auf seinen Herrschaften bauen lassen.

Wer seine Gutherzigkeit und Schüchternheit auszubeuten verstand, konnte alles von ihm erreichen. Wenn jemand von ihm sein Fürstentum erbeten hätte, so würde er es nicht direkt abgeschlagen haben, wenn er auch hinterher hätte schreiben lassen, daß er sich wohl verhört habe; Petent schiene ein etwas sonderbares Verlangen an ihn gestellt zu haben. Vielseitig gebildet, hatte er für Kunst großes Interesse, jedoch mehr allgemeine Begeisterung als feineres Verständnis. Gleich nachdem er zur Regierung gekommen war, begann er sein Interesse für seine Galerie zu betätigen. Er kaufte für damals sehr hohe Preise verschiedene Bilder, darunter leider auch eine elende Fälschung nach Hobbema. Dann merzte er eine Reihe der geringsten Bilder der Sammlung aus, ließ sie in Paris versteigern und

überwies verschiedene seiner Erwerbungen der Galerie der Akademie. Was er auch tat und was er unterließ, er wurde regelmäßig in den Wiener Zeitungen in der widerwärtigsten Weise angegriffen und seine besten Erwerbungen wurden elend verrissen, so daß er sogar eine Zeitlang seine Galerie dem Publikum verschloß.

Als ich mich 1889 während der Weltausstellung in Paris befand, traf ich den Fürsten dort zufällig in einem der Säle der retrospektiven Kunstausstellung. Auf seinen Wunsch führte ich ihn in den nächsten Tagen zu den Kunstfreunden, deren Sammlungen ihn besonders interessierten: zu G. Dreyfus, E. Foulc, Edouard André u. a., und als ich nach London weiterfuhr, bat er, mich begleiten zu dürfen, um mit mir dort die Privatsammlungen zu besuchen. Hier war der Fürst unermüdlich und unersättlich, so daß er selbst mich — und ich galt im Auskosten der Kunstgenüsse als der unermüdlichste — oft schachmatt machte, zumal er darüber das Frühstücken zu vergessen pflegte, bis ich energisch darauf drang. Große Angst hatte er, daß wir einen seiner Bekannten treffen könnten, oder daß die österreichische Botschaft von seiner Anwesenheit Nachricht bekommen könnte. Wir aßen deshalb regelmäßig in einem der großen Restaurants nahe bei Piccadilly Circus, meist im Grill Room des Criterion, wo er sich in den kleinen Kojen sicher und wohl fühlte. Wie unglaublich schüchtern der Fürst namentlich Damen gegenüber war, mußte ich bei einem Besuche der Sammlung Benson erfahren. Ich hatte stets, wenn ich den Besuch des Fürsten ankündigte, gebeten, die Sammlung womöglich allein sehen zu dürfen, jedenfalls ohne daß die Dame des Hauses sich zeigen möge. Lady Benson, die damals eine der beliebtesten Damen bei Hofe war, war über die Zumutung empört und erschien plötzlich, während wir mit ihrem Gatten dessen gewählte Sammlung altitalienischer Bilder besahen. Der Fürst geriet ganz außer sich; um die kleine Lady nicht zu sehen, drehte der reichlich sechs Fuß lange Mann sich förmlich im Kreise herum und wischte sich dabei mit zwei riesigen farbigen Seidentüchern die Angst-

DONATELLO
BEMALTE TONBÜSTE DES JUGENDLICHEN JOHANNES
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 66)

perlen von der Stirn und aus dem Nacken, bis schließlich Mr. Benson seine Gattin aus dem Zimmer geleitete. Der Fürst war hinterher ganz zerschlagen über dies Abenteuer; infolge seines Leidens sei er ganz unfähig, mit Damen zu verkehren, selbst von seinen sechs Schwestern habe er seit Jahren nur eine gesehen. Um seine Ungeschicklichkeit der Dame gegenüber wieder gutzumachen, sandte er ihr später von Wien aus ein kleines Renaissancebijou. Aber damit hatte er neues Pech: das Kistchen wurde verwechselt; es ging mit dem Entschuldigungsschreiben an einen Zigarrenhändler in Bremen, während eine Probekiste Zigarren mit dem Ersuchen, in Zukunft solche zudringlichen Sendungen zu unterlassen, an Mrs. Benson geschickt wurde. Dadurch, daß Mr. Benson mir diese neue „ganz unverständliche Grobheit" des Fürsten klagte, kam die Verwechslung zutage, und konnte schließlich noch wieder gutgemacht werden.

Während des Aufenthaltes in Paris hatte sich der mir von den Ausschußsitzungen des Germanischen Museums befreundete Adalbert von Lanna brieflich an mich gewandt, den Fürsten doch zur Stiftung einer großen Bronzefigur von Wurzelbauer an das Prager Rudolfinum zu bereden, da Mittel zum Ankauf dieser (von mir empfohlenen) durch die Schweden bei der Plünderung Prags von einem Brunnen im Palais Waldstein geraubten Figur nicht vorhanden seien. Der Fürst, der auch in Böhmen großen Besitz hat, habe für die Prager Sammlungen noch nie etwas getan. Als ich den Fürsten tags darauf zur Ausstellung abholte, brachte ich Lannas Wunsch bei ihm möglichst eindringlich vor, klagte, daß dieser bei seinen Bemühungen um die Museen Prags beim Böhmischen Adel so geringe Unterstützung fände, und daß er gerade bei einem für Prag so wichtigen Stück im Stich gelassen würde. Daraufhin blieb der Fürst, ganz gegen seine Gewohnheit, völlig stumm. Ich glaubte die Sache verloren, aber am folgenden Tage redete er mich sofort darauf an. „Sie haben mich gestern eigentlich schwer gekränkt", so etwa sagte er, „denn auch ich kann zu den Böhmischen Großgrundbesitzern

gerechnet werden“ (dem Fürsten gehören verschiedene Quadratmeilen Grundbesitz in Böhmen), „aber leider ist es wahr, daß ich noch nichts für die Prager Sammlungen getan habe. Was soll denn die Statue kosten?“ Ich nannte ihm den Preis von 10 000 Mark, worauf er mich bat, die Statue gleich telegraphisch anzukaufen und dem Rudolfinum als Geschenk zu überweisen, aber ohne den Namen des Schenkers zu nennen. Natürlich wußte ganz Prag am gleichen Tage, wer der anonyme Schenker war. Durch dieses Geschenk wurde das Interesse des Fürsten für das ihm bis dahin völlig unbekannte Prager Museum geweckt. Noch im gleichen Jahr stattete er dem Rudolfinum einen Besuch ab, ließ aber, um ja nicht erkannt zu werden, seinen Fiaker hinter der Ecke des Baues stehen. Unglücklicherweise war das Museum an dem Tage geschlossen, worauf der breitschultrige Portier den Fürsten, der in seiner überbescheidenen Art, mit dem zerknitterten Schlapphut in der Hand, um Erlaubnis zum Eintritt bat, großschnauzig aufmerksam machte. Der Fürst ging verlegen die Treppe wieder herab, als ihm Baron Lanna begegnete. Obgleich dieser ihn nie gesehen hatte, erkannte er ihn doch nach Beschreibungen an der sehr auffallenden Gestalt und Haltung, stellte sich ihm vor und nahm ihn mit ins Museum. Aus Dankbarkeit stiftete der Fürst dem Rudolfinum verschiedene ausgezeichnete Bilder, darunter einen der schönsten Frans Hals und zwei sehr gute Terborch.

WIEDERHOLTER SOMMERAUFENTHALT IM OBERENGADIN. BARON HOLSTEIN

In diesen Jahren gelang es mir zum ersten Male, einen längeren Erholungsurlaub im Hochsommer zu erhalten. Ich war bis dahin, wenn es gerade die Gesundheit Meyers erlaubte, auf einige Wochen zu meinen Eltern und Verwandten gegangen. Einmal hatte ich mir selbst eine Badekur in Scheveningen verordnet. Ich hatte mir mit Hilfe von Victor de Stuers eine Wohnung im Haag genommen, fuhr täglich ganz früh zum Strand von Scheveningen hinaus, blieb eine Viertel-

stunde im Wasser und gelangte dann direkt mit der Tram zum Bahnhof im Haag, um einen der gegen 9 Uhr nach verschiedenen Richtungen abgehenden Züge zu erreichen, mit denen ich nach der einen oder anderen holländischen Stadt einen Ausflug machte, gelegentlich, ohne den Tag über irgend etwas zu genießen. Dadurch habe ich die Kunstschätze Hollands freilich gut kennengelernt, aber daß ich nervöser zurückkam, als ich fortgegangen war, darüber wunderte nur ich mich allein.

Im Sommer 1887 verlangte unser Hausarzt wegen meiner häufigen Flimmermigräne und meines nervösen Asthmas eine gründliche Ausspannung in den Bergen. Durch Bekannte wurde ich beredet, in das Oberengadin zu gehen; ich habe diesen Aufenthalt bis zum Jahre 1894, zwei Jahre ausgenommen, regelmäßig wiederholt. Er ist mir außerordentlich genußreich geworden, sowohl durch die Freude an der Natur wie durch den angenehmen geselligen Verkehr, meist mit Berliner Bekannten, die regelmäßig mit mir im Hotel Saratz in Pontresina zusammen waren.

Ich war in den Bergen aufgewachsen, war als Junge schon ein ausgezeichneter Kletterer. Diese Lust an der Bergnatur und am Bergsport erwachte gleich am ersten Tage, als ich Ende Juli 1887 bei herrlichem Wetter in Pontresina ankam. Ich war am nächsten Morgen früh auf; beim Frühstück fand ich einen Berliner Bergfex, der mir sagte, eine gute erste Tour für einen Morgenspaziergang seien die „Schwestern" unmittelbar über Pontresina. Ohne weiter orientiert zu sein, machte ich mich also in Morgenschuhen auf, stieg die Muotas hinauf und kletterte von einer der „Schwestern" zur andern bis auf die dritte oberste. Als Anfängertour in Morgenschuhen kam mir die Sache doch recht anstrengend und gefährlich vor, was ich beim zweiten Frühstück im Hotel der Gesellschaft von Bekannten, die ich zusammen traf, offen gestand. Als herauskam, daß ich, statt auf dem ersten der Felsen zu bleiben, sie sämtlich erklettert hatte, was nur mit Führer und am Seile geschehen soll, erhob sich ein großes Hallo, und da einige Herren unter Führung des Anatomen Professor Schwalbe aus Straßburg gerade eine

große Tour um die Bernina vorhatten, wurde ich beredet, sie mitzumachen. Wir marschierten am Nachmittag los, übernachteten in der Mortell-Hütte, brachen aber schon um 1 Uhr auf, da keiner von uns in der überfüllten, elenden Hütte schlafen konnte. Der Tag war herrlich, aber die Tour, die in diesem Jahr noch gar nicht gemacht war, erwies sich als sehr mühsam und gefahrvoll. Starker Schneefall und Stürme mit nachfolgendem Frost hatten die ganze Hochebene auf dem Südabhange der Bernina, zwischen Bernina und Disgrazia, in ein hochgetürmtes Eismeer verwandelt. Stundenlang mußten wir von Spitze zu Spitze der Eiswellen springen; schließlich wußten die Führer, unter denen die stärksten und erfahrensten des Oberengadin waren, wie Schocher und Schnitzler, nicht mehr aus und ein, da der Winter die Gletscher stark verändert hatte und kolossale Risse nach dem Palügletscher zu entstanden waren. Sie begannen untereinander welsch zu sprechen und schlugen vor, wir sollten zwischen ein paar riesigen Gletscherspalten unser Mittagsmahl einnehmen, während sie sich über den Weg orientieren wollten. Schließlich fanden sie eine Stelle, wo die Gletscherspalten schmal genug waren, um eine künstliche Brücke herzustellen und uns hinüberzuhelfen. Aber der Abstieg den steilen Palügletscher hinab nach Alpgrüm war eine neue Schwierigkeit, so daß die meisten Begleiter den Weg von dort bis zu den Berninahäusern, wo wir einen Wagen zum Rückweg bis Pontresina bekommen konnten, in trostlosem Zustand zurücklegten. Wir waren etwa 16 Stunden auf den Beinen gewesen, stets bergauf und bergab, auf dem allerschwierigsten Terrain. Ich allein hatte diese Tour fast ohne Überanstrengung machen können.

Seitdem unternahm ich in diesem und in den folgenden Jahren eine Reihe der größten Bergbesteigungen, meist mit dem Führer Schocher: auf den Piz Morteratsch, den Piz Kesch, den Bernina, den Piz Lischanna (von Tarasp aus mit Baron Holstein, dessen Gast ich dort war) usw., und zwischendurch machte ich die leichtsinnigsten Klettertouren ganz auf eigene Faust. Ich kannte dabei keine Gefahr und

hatte von meiner Kindheit her eine Sicherheit des Auges beim Steigen und Springen, daß ich darin selbst dem gewandtesten Führer überlegen war. Bei einer Tour auf den Piz Morteratsch war die junge Gesellschaft, der ich mich angeschlossen hatte, durch Sekt auf dem Gipfel stark angeheitert, so daß der Rückweg nach der Boval-Hütte fast ganz im Trab gemacht wurde. Hier auf der Alp lagerten die Bekannten, die uns von Pontresina entgegengekommen waren. Sobald wir ihrer ansichtig wurden, entstand ein tolles Wettrennen, die Moräne hinunter, mit den Führern voran. Schließlich hatte ich sie alle bis auf den Führer Schocher überholt, noch ein mächtiger Felsblock trennte uns von der Gesellschaft. Schocher kletterte ihn hinauf, da machte ich einen tüchtigen Satz mit meinem Alpenstock und übersprang den Felsen, so daß ich der erste bei den Damen war, die angstvoll diesem Wettlauf zugesehen hatten.

Dieses Nachgefühl der Jugend, die längst vorüber war, — ich stand ja bereits in der Mitte der Vierziger — machte sich in jeder Weise bei mir geltend, sobald diese freie Zeit in den Alpen begann. Einmal unternahm ich zwischen dem ersten und zweiten Frühstück die Tour auf den Languard mit fast halbstündigem Aufenthalt auf dem Gipfel, wo mir der Wärter der Hütte eines seiner Gedichte abschrieb zum Beweis, daß ich wirklich oben gewesen war — dies und andere unmögliche Klettereien gelangen mir, trotz der Jugend und besser als dieser, obgleich ich seit Jahrzehnten außer Übung war. Ich erinnere mich, daß wir bei hohem Schnee im Hof des drei Stock hohen Hotels standen, Schneemänner machten und uns mit Schneebällen bewarfen, wobei ich fast nie mein Ziel verfehlte, so daß ich die Jugend stets mit Erfolg zurückschlug. Aus Übermut wettete ich mit Professor Blaserna, daß ich durch den Buchstaben O in der Aufschrift des Hotels, die in großen eisernen Buchstaben über dem Dache steht, hindurchwerfen würde. Richtig gelang es mir. Blaserna erklärte lachend in seinem gebrochenen Deutsch, er habe nicht geahnt, daß an mir ein so großartiger Straßenjunge

verlorengegangen sei. Ich habe mich selten über eine Auszeichnung so gefreut wie über dieses etwas zweideutige Lob.

Die kleine Gesellschaft, die sich in Pontresina regelmäßig zusammenfand, meist Berliner, die sich näher kannten, war eine sehr anregende. Als Stammgäste kamen Professor von Kaufmann mit seiner liebenswürdigen, trefflichen Gattin, Professor Blaserna, der bekannte Physiker aus Rom, Baron Holstein und Geh. Leg.-Rat von Mühlberg, Herr und Frau Geheimrat Schöller; gelegentlich waren auch der Reichstagsabgeordnete Vopelius, Professor von Leyden und Frau und Professor Helmholtz darunter.

Den Mittelpunkt dieser Berliner Gesellschaft bildete Minister von Goßler, der regelmäßig im September auf eine Woche kam. Die eigentümlich schulmeisterliche Art dieses fleißigen und wohlwollenden Mannes äußerte sich bei unseren kleinen Ausflügen regelmäßig in typischer Weise. Wenn wir auf dem Gipfel des Schafbergs, des Languard oder eines ähnlichen Bergs angekommen waren, bat er eine der jungen Damen der Gesellschaft, im Baedeker das Panorama aufzuschlagen. Dann drehte er sich von der Aussichtsseite ab und sagte die dreißig oder vierzig Spitzen lückenlos her, bald von rechts, bald von links, wie es verlangt wurde.

Am häufigsten war ich mit Baron Holstein zusammen, der mich zu seinen Bergtouren meist allein aufforderte, wohl, weil er meine Sicherheit im Steigen kannte. In diesem jährlichen wochenlangen Verkehr habe ich den merkwürdigen Mann, der in unserer Politik durch Jahrzehnte eine so große Rolle gespielt hat, genauer kennengelernt. Er war eine eigentümliche, herbe und scharfe Natur, keineswegs ohne Herz, wie man meinte (im Geheimen war er sehr wohltätig), aber unzugänglich, beißend in seiner Kritik und seinen pointierten Witzen, stets mit seiner großen Politik beschäftigt, auch in der Geselligkeit im Engadin, die er in Berlin vollständig mied. Suchte er doch nicht einmal die fremden Gesandten auf und sagte mir einmal stolz: drei Kaisern habe ich treu gedient, aber nie auch nur einen gesprochen. Als ihn Kaiser Wilhelm II. schließlich einmal

zum Diner einlud, lehnte er unter dem Vorwande ab, er besäße keinen Frack; dann möge er im Rock kommen, war die Antwort seines hohen Herrn.

Auf unseren täglichen Spaziergängen und Touren erfuhr ich von ihm manches interessante Detail aus der Geschichte der letzten Jahrzehnte, in deren Mitte er selbst als tätiges Glied gestanden hatte. Dafür wußte er aber auch mich zu seinen Interessen auszunutzen. Da ich auf meinen häufigen Reisen durch Europa unsere deutschen Diplomaten oft sah und nicht selten für uns in Tätigkeit setzen mußte, ließ er sich gern darüber erzählen, verlangte mein Urteil über sie und nutzte das gelegentlich auch dienstlich aus. Ich erinnere mich, daß ich auf diese Weise einem diplomatischen Freunde wider Willen einen schlechten Dienst getan habe. Ich fragte Holstein, ob er in der Kölner Zeitung gelesen habe, daß Herr von X. zum Gesandten in Y. bestimmt sei und was an dieser Nachricht sei. Die Nachricht ist richtig, antwortete er, aber da der Herr glaubt, in den Zeitungen schon Reklame dafür machen zu dürfen, werde ich gleich telegraphieren, daß er den Posten nicht bekommt. Und so geschah es.

Im Jahre 1888 war ich Zeuge eines interessanten Zusammentreffens von Herrn von Holstein mit der Gattin des späteren Reichskanzlers von Bülow. Wir gingen zusammen bei schlechtem Wetter den Weg zum Hotel auf und ab, als mir ein paar Damen auffielen, die uns mit Professor Blaserna entgegenkamen. „Das sind ja Donna Laura Minghetti und Frau von Bülow“, sagte ich, als ich sie erkannte. „Na, das fehlte mir gerade noch“, erwiderte er, „die verd...... Frauenzimmer sind mir sicher nachgereist! Daß es dem ehrgeizigen Bülow in Bukarest schon lange zu eng ist, weiß ich wohl. Er möchte nach Italien und dann nach Berlin als Staatssekretär, um womöglich noch mehr zu werden! Da schickt er mir nun seine Weiber auf den Hals. Kommen Sie rasch auf den Nebenweg, ich will sie nicht sehen!“ Holstein setzte dieses Schneiden der beiden Damen ein paar Tage fort, sprach von umgehender Abreise und war in sehr un-

gnädiger Stimmung, bis eines Tages der ihm befreundete Blaserna auf ihn zutrat und ihm ganz energisch erklärte, daß dieses Benehmen gegen zwei Damen, die er chaperoniere, ein Ende nehmen müsse. Holstein gab zu meinem Erstaunen sofort klein bei, ging auf die Damen zu und war von da ab täglich mit ihnen zusammen. In Herrn von Bülows Absichten und späterer Karriere hatte sich Holstein nicht geirrt!

Im Herbst 1890 war Herr von Goßler wieder vom Unterengadin heraufgekommen. Als ich ihm gegenüber zufällig erwähnte, daß ich, wie mehrfach von Pontresina aus, einen kurzen Ausflug nach Italien machen wolle, fragte er, ob ich ihn ein Stückchen mitnehmen wolle. Er habe noch etwa zehn Tage Zeit, kenne nur Venedig und würde daher gern unter meiner Führung einige andere Städte besichtigen. Ich fühlte mich sehr geschmeichelt, als Cicerone meinem Minister dienen zu können, der ein ebenso einfacher als wohlwollender Charakter war. Wir fuhren über die italienischen Seen nach Mailand und von dort nach Florenz. Als ich auf ein paar Tage einen Ausflug nach Rom machen wollte, erklärte Herr von Goßler, dahin dürfe er nur offiziell gehen; er würde in Florenz meine Rückkehr abwarten. Damit er inzwischen einen Anschluß habe, empfahl ich ihn an den damals in Florenz beschäftigten Bildhauer E. M. Geyger. Dieser nahm ihn abends mit in ein Varieté-Theater, wo der Minister sich glühend für den Star, eine schöne Italienerin, interessierte, und über Geygers Behauptung, daß sie eine abgefeimte, liederliche Person sei, ganz entrüstet war. Er ging tags darauf noch einmal in dieselbe Vorstellung, um sie wiederzusehen; in seiner naiven, reinen Auffassung wollte er durchaus nicht glauben, daß ein Wesen, welches wie ein Engel aussah, ein Teufel sein solle.

Unterwegs lasen wir in der Zeitung, daß der frühere Lehrer Kaiser Wilhelms II., Professor Schottmüller, zum vortragenden Rat im Kultusministerium ernannt worden sei. Goßler wollte es nicht glauben; er habe sich energisch dagegen erklärt, und in seiner Abwesenheit könne so etwas nicht dekretiert worden sein; das bedeute sonst seine Entlassung! Er

reiste deshalb sofort nach Berlin zurück, wo er Schottmüller tatsächlich schon in dem neuen Amte vorfand. Der Minister blieb aber trotzdem auf seinem Posten, sehr zum Segen unserer Museen, denen er ein stets entgegenkommender, eifrig bemühter Vorgesetzter war.

Große Bergtouren unternahm ich während des etwa dreiwöchigen Aufenthaltes im Oberengadin, je nach dem Wetter, meist nur eine oder zwei. Machten wir keine Ausflüge, so schlich ich mich bei schönem Wetter an einen abgelegenen, anmutigen Platz im Walde, um an Aufsätzen zu arbeiten, die mich gerade beschäftigten, und setzte die Arbeit auch zu Hause fort, wenn das Wetter schlecht war. Mir ist es stets unverständlich gewesen, daß die Ärzte von mir ein völliges Ausspannen und die Enthaltung von jeder geistigen Arbeit während der Ferien verlangten. Ich kenne keinen größeren Genuß, als gerade in solchen Zeiten, in denen der Körper ausruht, behaglich mitten in der herrlichen Natur Gedanken auszuspinnen und niederzuschreiben, zu denen ich die Anregung bei meinen Studien bekommen hatte. Eine Reihe der so entstandenen Aufsätze, die zunächst in unserem Jahrbuch erschienen, haben später meist in meinen „Florentiner Bildhauern der Renaissance" und in „Rembrandt und seine Zeitgenossen" Aufnahme gefunden. In Pontresina habe ich auch das erste in der Folge unserer Museumshandbücher, das „Handbuch der italienischen Plastik" ausgearbeitet und eine erste Sammlung von Aufsätzen über „Italienische Bildhauer der Renaissance" zusammengestellt und umgearbeitet.

DAS REMBRANDTWERK

Neben den Publikationen für die „Graphischen Künste", den reich illustrierten Veröffentlichungen der Galerien in Oldenburg, Schwerin, Wesselhoeft-Hamburg und Liechtenstein-Wien, begann ich um 1886 die Veröffentlichung meines großen Rembrandtwerkes, das ich seit Jahren vorbereitet hatte. Ich hatte mir vorgenommen, sämtliche mir bekannten Gemälde des Meisters in größeren photographischen Tafeln abzubil-

den, sie zu beschreiben, alles Notwendige über ihre Geschichte usw. zu geben und damit eine Darstellung der Entwicklung des Künstlers, seine Lebensgeschichte, alle Dokumente über ihn und das Verzeichnis der Stiche nach den Bildern zu geben. Vergeblich hatte ich mich nach einem Verleger umgesehen; die größten deutschen Verlagsgeschäfte verlangten einen Zuschuß von 100 000 Mark oder mehr, und doch hatte ich von der Akademie der Wissenschaften in Berlin durch Vermittlung von Theodor Mommsen nicht mehr erreichen können als die Aussicht auf einen jährlichen Zuschuß von einigen tausend Mark für ein paar Jahre.

Zufällig sprach ich einmal mit dem Kunsthändler Charles Sedelmeyer, der zugleich einen Verlag von Kunstblättern hatte, über meine Absichten. Er erklärte sich sogleich zur Publikation in luxuriöser Weise und mit Text in drei Sprachen bereit, und zwar ohne jeden Zuschuß. Mehrere Jahre vergingen über der Aufnahme der Bilder, die ich zum Teil persönlich leiten mußte. Dann sind seit 1890 die acht Großfoliobände, ziemlich regelmäßig jährlich ein Band, erschienen, obgleich mich mitten in der Arbeit eine schwere Venenerkrankung befiel, die mir jahrelang weiteres Reisen zu diesem Zweck unmöglich machte. Aber ein alter Bekannter und tüchtiger Kenner Rembrandts, einer der fleißigsten Mitarbeiter auf dem Gebiete der holländischen Malerei, Dr. C. Hofstede de Groot, half uns und übernahm einen Teil der Arbeit, vor allem die ausgezeichnete Zusammenstellung aller Dokumente über Rembrandt.

Das teure Werk schlug über Erwarten gut ein; es ist auf lange Zeit das Standardwerk über den Künstler geworden. Ob der Verleger seine ganzen Auslagen direkt aus der Publikation herausbekommen hat, weiß ich nicht; indirekt hat er dadurch außerordentlich viel Gewinn gehabt durch den Ruf, den ihm die Publikation namentlich in Amerika machte und durch die Gelegenheit der Erwerbung mancher im Privatbesitz versteckter Bilder des Meisters, die durch unsere Publikation als garantiert galten. Freilich hat

ihm das auch manche Neider verschafft, die ihn in der gehässigsten Weise angriffen. Darunter haben auch Dr. Hofstede und ich selbst mit leiden müssen, wie ich schon zuvor erwähnte.

DIFFERENZEN MIT MORELLI UND SEINER SCHULE

Neben meiner beneideten Stellung hat mir auch meine offene Kritik an den Arbeiten von Kollegen, die mir als verfehlt oder nichtig erschienen, manche Feindschaft eingetragen. Ganz besonders ist das der Fall gewesen bei meinem Kampf gegen Morellis „Methode", durch den ich mir den Haß und die Verfolgung der ganzen Schar seiner gläubigen Jünger bis auf den heutigen Tag zugezogen habe. Es gab für mich auch einen besonderen, persönlichen Grund, gegen den albernen Ton der Angriffe zu protestieren, die sich Morelli gegen mich wegen der Bestimmungen der italienischen Bilder unseres Kataloges fast auf jeder Seite seines 1881 erschienenen Bandes über die Galerien von Berlin und München erlaubt hatte, da in unserem Kataloge der Abschnitt der germanischen Schulen von mir, der der romanischen aber von meinem Kollegen Meyer geschrieben war. Ich erfuhr zufällig durch Dr. Eisenmann, welcher in Kassel von einem der rabiatesten Anhänger der Morelli-Sekte, Georg Habich, stets auf dem laufenden gehalten wurde, daß Morelli im Begriff sei, in einem Buche über unsere Galerie sich ganz besonders an mir zu reiben. Ich ließ darauf durch Habich Herrn Morelli wissen, daß ich mit diesem Teil unseres Katalogs sehr wenig zu tun habe. Morelli ließ sich aber dadurch nicht beirren. Ich habe das in einem Briefe an den Redakteur des „Archivio storico dell'Arte" richtigzustellen gesucht; dieser ist aber „aus Versehen" nicht erschienen.

In einer Richtigstellung gehässiger Angriffe Frizzonis gegen eine damals erschienene Auflage von Burckhardts „Cicerone" schließe ich diese Rechtfertigung mit den Worten: „In den wichtigeren Fällen kann ich die Ansichten Frizzonis oder vielmehr die von ihm verfochtenen Ansichten des Senators Morelli nicht zu den meinigen machen und kann ihm daher weder für

die Jugendentwicklung Leonardos noch des jungen Raphael oder für Melozzo, Verrocchio, Pollajuolo usw. gewünschte Änderungen in Aussicht stellen oder gar so gewagte Hypothesen wie die über Timoteo Viti oder Jacopo de' Barbari aufnehmen. Ich werde sogar infolge der neuesten Urkundenforschung Venturis und anderer mancherlei Irrtümer, namentlich über die Schule von Ferrara, Modena und Mailand, welche ich aus dem vielfach so verdienstvollen Buche Lermolieffs (Pseudonym Morellis) herübergenommen habe, ohne selbst eine Prüfung vornehmen zu können, in einer neuen Auflage auszumerzen haben. Ich kann mich eben, trotz aller Predigten der Schüler Lermolieffs, nicht entschließen, meine Überzeugung seinen Aussprüchen unbedingt zu opfern. Ich habe bisher angenommen, daß der Fortschritt in der Kunstgeschichte wie in allen Wissenschaften im Austausch der Meinungen, in der kritischen Abwägung und Würdigung derselben bestände: jetzt verlangt aber eine Sekte von Kunstjüngern, daß man auf die Lehren ihres Meisters schwören soll, widrigenfalls man verdammt und mißhandelt wird. Ja, Frizzoni, der milde, sanfte Frizzoni, mein alter Freund und Studiengenosse, fügt zu dem Fanatismus des Kunstpapsttums noch die Aufhetzung nationaler Eitelkeiten hinzu: er erklärt wiederholt (in jenem Aufsatze des Archivio Lombardo und auch früher schon), daß ein Fremder über italienische Kunst eigentlich gar nicht urteilen dürfe, da er wirkliches Verständnis gar nicht dafür haben könne. Und das sagt der Sohn eines Schweizers, der in Deutschland studiert hat, sagt der fanatische Schüler eines Mannes (Morelli), der ein Schweizer von Geburt und ein Deutscher nach Erziehung und Bildung ist!"

Statt der persönlichen Erwiderung veröffentlichte ich gelegentlich der italienischen Ausgabe von Morellis Buch eine sachliche Kritik, die ich hier gleichfalls folgen lasse, da ich sie auch heute noch fast ausnahmslos unterschreiben kann, und da die Nepoten Morellis, dank seiner dürftigen und völlig einseitigen Methode, noch dasselbe Gefühl der Unfehl-

barkeit und den gleichen bedauerlichen Mangel an Qualitätssinn haben.

„Lermolieffs wenig umfangreiches Buch, das im Jahre 1880 in deutscher Sprache unter der Bezeichnung: „Ein kritischer Versuch“ veröffentlicht wurde, ist seither ins Englische übersetzt und liegt jetzt in italienischer Übersetzung vor. Kein ähnliches kunsthistorisches Werk hat einen solchen Erfolg zu verzeichnen; keines hat in Deutschland — in England und Italien muß das Werk erst seinen Weg machen — ein Aufsehen erregt wie diese pseudonyme Publikation. Diesen Erfolg kann das Buch nicht allein seinem kritischen Inhalt verdanken; denn verwandte Arbeiten von ähnlicher kritischer Bedeutung, wie z. B. Otto Mündlers Analyse der italienischen Bilder des Louvre, sind nur im engsten Kreise bekannt geworden. Den Erfolg verdankt dasselbe offenbar der Art seiner Kritik, der „Methode“ des Verfassers, welche er als Basis für die Kunstwissenschaft bezeichnet, und auf welche er daher das Hauptgewicht legt. Lermolieff schließt sein Vorwort: „Wer in meiner Experimentalmethode ein Mittel sieht, um mit der Zeit aus dem leidigen Kunstdilettantismus heraus zu einer Kunstwissenschaft zu gelangen, der nehme das Kreuz auf seine Schulter und folge mir nach.“ Dieser Ruf des Propheten in der Wüste hat bei zahlreichen Kunstjüngern Gehör gefunden, und eine Gemeinde hat sich um den Meister geschart, deren zumeist deutsche Mitglieder ihr eigenes, teilweise recht tüchtiges Wissen voll Entsagung hinter sich geworfen haben, um auf die neue Lehre ihres Heiligen zu schwören und Zweifler und Ungläubige unbarmherzig zu Boden zu schlagen.

Diese lärmenden Freunde des „sarmatischen“ Kunstkritikers haben demselben mehr geschadet als genützt; sie haben aus der „Methode“ ihres Meisters eine Karikatur gemacht und haben durch ihr Gebaren und Treiben dem Verfasser der „Werke italienischer Meister“ einen, wenn auch stummen und weniger zahlreichen, so doch fast ebenso erbitterten Kreis von Gegnern zugezogen. Es ist daher außerordentlich schwierig, zwischen beiden Parteien Stellung zu nehmen und ganz unbe-

fangen an die Kritik des Buches heranzutreten, wo jede Beanstandung einer Ansicht von den Einen als Hochverrat, jede Zustimmung von den Andern als Abfall von der guten Sache angesehen wird. Dies ist auch wohl der Grund, weshalb, trotz des außerordentlichen Aufsehens, bis heute überhaupt noch keine Kritik des Buches geschrieben ist, die zur Klärung dieser Gegensätze dringend nottäte.

An dieser Stelle muß ich mich darauf beschränken, in wenigen Worten die Bedeutung des Buches herauszuheben. Vorweg ein paar Worte über die Stellung Lermolieffs zu Crowe und Cavalcaselle, den Verfassern der bekannten „History of Painting in Italy". Wer sich bewußt ist, was er jenem Werke von Crowe und Cavalcaselle verdankt — und das ist gewiß jeder Vorurteilsfreie, der ernsthafte Studien in der Geschichte der italienischen Malerei gemacht hat —, wird sich freilich fast auf jeder Seite durch den Hohn und die unter der Maske der Hochachtung sich verbergende Geringschätzigkeit gegen die „berühmten Historiographen" verletzt fühlen. Aber dieser Rücksichtslosigkeit verdankt das Buch doch andererseits die Klarheit in der Darlegung der eigenen Ansichten des Verfassers und die Offenheit in der Bloßlegung der kleineren und größeren Mängel und Irrtümer, die jenes Werk mit allen ähnlichen grundlegenden Büchern gemein haben mußte, und deren Widerlegung Lermolieff sogar als den „Hauptzweck" seines Buches bezeichnet. Eines nur hätte der Verfasser dem Leser mindestens ersparen sollen: jenes widerliche Zerrbild der beiden um die Kunstgeschichte hochverdienten Männer, welches mehrere Seiten des Vorworts ausfüllt. In der englischen Ausgabe ist der betreffende Passus ausgefallen; warum ist er jetzt in die italienische Übersetzung wieder aufgenommen?

Wie der Titel des Buches angibt, ist die kritische Besprechung der einzelnen italienischen Bilder in den Galerien von München, Dresden und Berlin die Veranlassung und der nächste Zweck des Buches. Wie weit die Bestimmungen des Verfassers, welche von den Vorständen der betreffenden Sammlun-

gen für die Kataloge in weitestem Maße und mit größter Anerkennung benutzt worden sind, in einzelnen Fällen gerechtfertigt sind oder nicht, darauf kann ich hier nicht eingehen.

Die Einzelkritik benutzt nun der Verfasser, um in ausgesprochen lehrhafter Weise — er wendet sich in erster Linie an den Nachwuchs der deutschen Kunstwissenschaft — seine Methode der Kunstbetrachtung zu entwickeln. Diese besteht in der „scharfen Beobachtung der den verschiedenen Künstlern eigentümlichen Formen des menschlichen Körpers“; in der Prüfung der beglaubigten Werke eines bestimmten Meisters auf seine Auffassung und Bildung des Kopfes mit allen seinen Details, insbesondere die Bildung des Ohres, seine Zeichnung der Füße und Hände bis zum Schnitt der Nägel, seine Faltengebung in den Gewändern usw. In dieser „Experimentalmethode“ glaubt der Verfasser die einzige Basis für eine Kunstwissenschaft gefunden zu haben.

In der Schärfe und Einseitigkeit, in welcher Lermolieff die Bilder daraufhin betrachtet und danach ihre Meister bestimmt, verrät sich der Mediziner von Fach. Als solcher ist der Verfasser besonders befähigt, die Formenanschauung jedes einzelnen Künstlers zu erkennen und sich die Äußerlichkeiten, seine Manier in der Wiedergabe der Formen (die „faunartig zugespitzten Ohren“, die „ausgesprochene Daumenwurzel“ usw.) zu merken. Doch in solcher Einseitigkeit kann diese Methode zu argen Verirrungen und Irrtümern führen: gar nicht selten sind in einem einzigen Bilde sämtliche Ohren ganz verschieden gebildet, oder Form und Haltung der Finger sehr mannigfaltig gestaltet. Eine Berechtigung und eine gewisse Sicherheit erhält diese Betrachtungsweise, die von Zeit zu Zeit in jeder Wissenschaft aufzutauchen pflegt und durch geistvolle Verfechter sich vorübergehend eine gewisse Geltung zu verschaffen weiß, erst in Verbindung mit andern Hilfsmitteln der Beobachtung. Wie Formenanschauung und -bildung bei jedem Meister bis zu einem gewissen Grade eine typische zu sein pflegt, so ist es auch die Farbengebung, so ist es der Ton der Färbung, ist es die Farbentechnik. Diese wollen also eben-

sogut beobachtet sein und werden für die Bestimmung eines Meisters oft ebenso entscheidend sein wie seine Formengebung. Ein nicht unwesentliches Hilfsmittel ist auch die Diplomatik, das Studium der Inschriften auf den Bildern, insbesondere der Künstlerinschriften. Selbst so anscheinend nebensächliche Umstände, wie das Material der Bilder, haben mehr oder weniger Bedeutung. Erst in der Beobachtung aller dieser verschiedenen Eigentümlichkeiten jedes Künstlers liegt die richtige „Experimentalmethode". Daß sie der einzelne, je nach seiner Begabung und nach seinen Studien, mehr nach der einen oder andern Seite hin anwendet, liegt nun einmal in der Begrenzung unserer menschlichen Natur begründet. Wir werden daher auch dem alten Mediziner Lermolieff dankbar sein, wenn er seine besonderen Kenntnisse der menschlichen Formen bei seiner kritischen Betrachtung der alten Meister in erster Linie zugrunde gelegt hat; denn es ist ihm dadurch manches klar geworden, was einem anderen entgangen wäre. Aber als die alleinseligmachende Methode darf er dieses eine Hilfsmittel zur Erkenntnis eines Künstlers doch nicht hinstellen.

Wichtiger als diese Methode seiner Betrachtung scheinen mir die ausführlichen Exkurse über verschiedene italienische Maler und selbst über ganze Schulen, welche Lermolieff an einzelne Bilder der von ihm besprochenen Galerien anknüpft. Die Charakteristik bestimmter, mehr oder weniger einflußreicher Meister, ihre Entwicklung, ihr Malerwerk ist durch das kleine Buch weiter gefördert als durch manche bändereiche „Geschichte" der italienischen Malerei. Und auch da, wo der Verfasser nach meiner Überzeugung fehlgeht, bringt er doch so viel Neues und trägt seine Gründe in so klarer Weise vor, daß die endgültige Entscheidung der betreffenden Fragen dadurch von ihm gefördert wird. Am glücklichsten erscheint mir Lermolieff, um nur einige Hauptmeister zu nennen, in seinen Exkursen über Palma Vecchio, Lorenzo Lotto, über die Jugendentwicklung Tizians und Correggios, über Pinturicchio, die ältesten Mailänder Maler, unter denen er dem Vincenzo Foppa wieder

DESIDERIO DA SETTIGNANO,
MARMORBÜSTE DER PRINZESSIN VON URBINO
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 71 u. 72)

zu seiner richtigen Geltung als Altmeister der lombardischen Schule vor Leonardo verhilft. Auch Bestimmungen wie die der Venus in der Dresdener Galerie als ein Werk Giorgiones werden vermutlich bald unbestrittene Resultate des Buches sein. Dagegen glaube ich, daß Lermolieff mit seiner Charakteristik eines Bianchi, Jacopo de' Barbari, Timoteo Viti, Raffaellino, A. Pollajuolo, Preda, Conti u. a. nur durch den Widerspruch, den seine Ansichten hervorrufen müssen, die Kenntnis dieser Meister gefördert hat. Dasselbe gilt m. E. auch von seiner Darstellung der Jugendentwicklung Raphaels, ganz besonders von der Würdigung des bekannten „Skizzenbuchs" in der Akademie zu Venedig, dessen Zeichnungen er zumeist für Studien des Pinturicchio erklärt. Hier zeigt es sich ganz besonders, daß jene äußeren Hilfsmittel zur Bestimmung der Künstler, die „Methode", zu Resultaten führen, die dem inneren Gehalt der künstlerischen Erscheinung der betreffenden Kunstwerke völlig widersprechen. In der Hand der studierenden Jugend, an welche sich Lermolieff in erster Linie wendet, scheint mir deshalb das Buch nicht ohne große Gefahr zu sein; denn durch diese „Experimentalmethode" des Mediziners, durch die ganz einseitige Anwendung eines der verschiedenen äußerlichen Hilfsmittel der Kunstkritik, zieht dasselbe gerade den gefährlichsten Dilettantismus groß, gegen den es sich so energisch wendet. Dagegen wird der mit der italienischen Kunstgeschichte Vertraute auf jeder Seite reiche Belehrung und Anregung finden; auch da, wo er sich im entschiedensten Gegensatz gegen den Verfasser weiß. Es ist gerade ein Hauptvorzug des Buches, daß es zum Selbststudium und zur Nachprüfung anleitet. Daß der Verfasser dies auch wünscht, spricht er nicht nur wiederholt aus: er gibt selbst in dieser italienischen Übersetzung, die leider ohne Zutun des Verfassers entstanden zu sein scheint, das Beispiel dazu. Dies beweist sein Zugeständnis in bezug auf seine Verwechslung von Verrocchio und Pollajuolo und die Anerkennung der kleinen Verkündigung des Louvre als Jugendwerk Leonardos. Wo der Verfasser selbst rücksichtslos Kritik übt an seinen eigenen An-

sichten, da kann er am wenigsten wünschen, daß diese sinnlos nachgebetet werden! Wenn Lermolieff daher in seiner Vorrede der vorliegenden Übersetzung seiner Gemeinde mit Friedrich dem Großen zuruft: „Gott bewahre mich vor meinen Freunden, mit meinen Feinden werde ich allein schon fertig werden, so ist dies zwar in scherzhafte Form gekleidet, aber gewiß recht ernsthaft gemeint."

MUSEUMSBAUTEN
GRÜNDUNG DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT

In Berlin machten unsere Sammlungen in diesen Jahren weiter gute Fortschritte, aber es fehlte die Frische und Freudigkeit des vorausgehenden Jahrzehnts. Im Herbst 1886 wurde das neue Museum für Völkerkunde feierlich eröffnet, wobei der Kronprinz den Kaiser vertrat. Er schien keine rechte Freude an dem Bau zu haben und amüsierte sich daher mehr über die Gesellschaft. Einem bekannten Kölner Reisenden, dessen stattliche Figur mit Bändern und Sternen exotischer Orden übersät war, sagte er, indem er diese Dekorationen ganz in der Nähe musterte: „Donnerwetter, wenn ich doch auch solche Verdienste gehabt hätte!" Der Bau, den wir offiziell bewundern mußten, ist ein Beispiel der nüchternen „Nützlichkeitsbauten" jener Jahre, welche meist ebenso geschmacklos wie wenig zweckdienlich ausgefallen sind. Das gilt ganz besonders gerade für diesen Bau, der durch seine Eisensäulen und offene Wellblechdecken, durch sein Licht von beiden Seiten, seinen Eingang und sein Treppenhaus ebenso unfreundlich wie unpraktisch und feuergefährlich ist. Auch bot er damals nur gerade Platz für die reichen, durch Bastian zusammengebrachten Schätze und erschien daher schon nach zehn Jahren wie ein wüstes Magazin.

Um die gleiche Zeit gelang es meinen Kollegen Lippmann und Dohme, mit mir die Berliner „Kunstgeschichtliche Gesellschaft" zu gründen, in der wir die Kunsthistoriker, Kunstfreunde und Sammler Berlins zu vereinigen suchten. Monat-

lich versammelt sich die Gesellschaft zu kunstgeschichtlichen Vorträgen, Mitteilungen über Kunstversteigerungen und allerlei aktuelle Fragen. Sie hat sich jetzt bald durch ein Menschenalter lebendig erhalten und wird, trotz der Schwierigkeit eines engeren Zusammengehens gerade in Berlin, in diesem aus sehr verschiedenen Kreisen zusammengesetzten Zirkel hoffentlich dauernd das Interesse an alter Kunst aufrechtzuerhalten und zu fördern bestrebt sein.

Die langjährigen Beratungen über die Umgestaltung und die Neubauten der Museen auf der Insel fanden Ende desselben Jahres 1887 einen vorläufigen Abschluß. Wir einigten uns dahin, daß ein eigener Bau für die Antike und ein zweiter für die Kunst von Mittelalter und Renaissance angestrebt und das Alte Museum für die Anfänge der deutschen Kunst des XIX. Jahrhunderts der Nationalgalerie überwiesen werden solle, während das Neue Museum ganz der ägyptischen und vorderasiatischen Kunst einzuräumen wäre, und das Kupferstichkabinett bei einem Neubau der Bibliothek in diese mit hinübergenommen werden solle. Die große Veränderung, die gleich das folgende Jahr im Wechsel der Herrscher Preußens und Deutschlands wie in dem unseres Protektors brachte, die Kämpfe im Innern und wichtigere Aufgaben, die der Wechsel nach sich zog, ließen die Frage unserer Museumsbauten lange in den Hintergrund treten. Als sie schließlich wieder in Fluß kamen, wurde die Lösung doch eine wesentlich andere.

REMBRANDTS GREIS
OUWATERS AUFERWECKUNG DES LAZARUS UND ANDERE ERWERBUNGEN

Meine regelmäßigen Reisen unterbrach ich auch in diesen Jahren nicht. Selten versäumte ich (wenn nicht ganz dringende Arbeiten im Museum mich zurückhielten) die Winter-Exhibition in London. Ebenso war ich regelmäßig im Frühjahr und womöglich auch im Herbst in Italien, wenn auch nur auf zwei bis drei Wochen. Die Erwerbungen an Gemälden für unsere Galerien waren dabei freilich spärlich, da ich wegen

der Unmöglichkeit, Meyer bei seiner immer zunehmenden Unsicherheit zu einer Entscheidung zu bewegen, die guten Bilder, die billig im Handel waren, meist für Straßburg und für Bekannte kaufen mußte, die kostspieligeren für Rudolf Kann und später für Alfred Beit, da die deutschen Sammler mehr als höchstens 20 000 Mark für ein Bild damals noch nicht anwenden wollten. Nur den Greis in ganzer Figur von Rembrandt, eine Erwerbung von Baron Alfred Rothschild, die er als seiner Sammlung unwürdig zurückgegeben hatte, und die Auferweckung des Lazarus von Ouwater konnte ich in diesem Jahre für uns durchsetzen. Letztere war uns in einer Photographie nach Berlin geschickt worden, wo Scheibler sogleich erkannte, daß es sich um das von Mander erwähnte Bild des damals noch ganz unbekannten holländischen Malers handelte. Der Besitzer, ein Marchese Manelli, den ich bei meinem nächsten Aufenthalt in Genua besuchte, glaubte einen Leonardo zu besitzen, dies Gemälde erwies sich freilich als eine schwache Kopie nach Luini. Ich erklärte dem Besitzer, daß ich seinen Leonardo nicht brauchen könne, dagegen den angeblichen Dürer — so war das Bild bezeichnet — kaufen würde. Damals lehnte er jedes Gebot ab, aber der Ankauf gelang mir bald darauf von Berlin aus um etwa 30 000 Mark.

Zahlreicher fielen die Ankäufe für die Abteilung der Bildwerke christlicher Epoche aus, namentlich in Italien, zumal wir durch Versteigerung der Magazinware der alten Kunstkammer 1887 die Summe von etwa 27 000 M. für diese Abteilung flüssig machten. Erwerbungen aus dieser Zeit sind Donatellos Marmormadonna aus dem Hause Pazzi (1887), die große Gruppe der Beweinung Christi von Giovanni della Robbia (1887), die bemalte Tonbüste des jungen Johannes von Donatello und eine fein bemalte weibliche Stuckbüste in der Art des Desiderio (1890), eine kleine Sammlung seltener Bronzereliefs und Plaketten aus dem Besitz von M. Guggenheim in Venedig, die große bemalte Tonmadonna von Luca, die Bronzebüste des B. Spagnuoli von Cavalli (Paris 1888).

Daneben konnte ich unsere Sammlung der Stuckreliefs und der Plaketten wie die der deutschen Plastik weiter vermehren.

Die erste und einzige Reise, welche ich nach Sizilien machte — im Juni 1888, zusammen mit Adolf von Beckerath — brachte keine Erwerbungen für unsere Sammlungen, während sie mir neben dem reichen Natur- und Kunstgenuß durch einen weiteren Einblick in die damals von der Knnstgeschichte noch arg vernachlässigte islamische Kunst wertvoll wurde.

DOMKAPITULAR SCHNEIDER UND FRANZ XAVER KRAUS

Im Herbst 1887 ging ich auf dem Rückweg von Pontresina kurze Zeit an den Ober- und Mittelrhein. Ich traf dort Otto Eisenmann aus Kassel und suchte mit ihm in Mainz den Domkapitular Friedrich Schneider auf, der uns Mainz und die Umgegend zeigte, neben den Stätten der Kunst auch einige der rühmten Weinorte, wo er die rechten Quellen für ein gutes Glas ebenso gut kannte. Ich bin seither mit diesem trefflichen Mann und feinen Kunstkenner, dessen Anregungen die Denkmalspflege wie die Sammler am Mittelrhein so viel verdanken, und der eine Reihe tüchtiger Künstler und Kunsthistoriker ihrem Berufe zugeführt hat, stets in Fühlung geblieben.

Auch den zweiten katholischen Geistlichen, dem die Kunstgeschichte in Deutschland zu großem Dank verpflichtet ist, Franz Xaver Kraus in Freiburg, hatte ich kennengelernt und war später mit ihm noch einige Tage in Venedig zusammen. Er war eine von Schneider grundverschiedene Natur. Wie jener vornehm und zurückhaltend war und zu Schwermut neigte, so war Kraus von impulsiver Art, dozierend mit glänzendem Vortrag, ein feiner, diplomatischer Kopf und zugleich eine echte Kampfesnatur. Ihm fehlte dagegen die feine, künstlerische Empfindung, die Schneider auszeichnete. Beide standen zu unserem hohen Protektor in engster Beziehung und waren bestimmt, unter ihm als Kaiser eine Rolle zu spielen. Als aber ein trauriges Geschick Kaiser Friedrich kaum zum Regieren kommen ließ, sind sie beide wegen ihrer liberalen Gesinnung fast gemaß-

regelt worden. Kraus trug nicht schwer daran, wußte er dabei doch immer Fühlung zu halten sowohl mit der Reichsregierung (unter Fürst Hohenlohe) wie mit einer gewissen Richtung der hohen Geistlichkeit. Aber schwer traf es den empfindsamen Schneider, zumal seit man ihm auch die Aufsicht über die Denkmäler seines Domes genommen hatte.

BARON NATHANIEL ROTHSCHILD

In diesen Jahren kam ich auf dem Wege nach oder von Italien wieder häufiger nach Wien, wo ich nähere Beziehungen zu verschiedenen gerade damals sehr eifrigen Sammlern anknüpfte, namentlich zu den Brüdern Albert und Carl Figdor und zu Baron Nathaniel Rothschild. Letzterer hatte sein prächtiges Palais auf der Wieden in der Theresianumgasse, in der ich selbst ein Jahr lang gewohnt hatte, kurz vorher fertig gebaut und mit dem ihm eigenen, ausgesuchten Geschmack aufs reichste mit alten Möbeln, Dekorationsstücken und Kunstwerken ausgestattet. Als Architekt und Dekorateur war er der bedeutendste dieser kunstsinnigen Familie. Das Kunstwerk als solches galt ihm weniger als die Wirkung, die es im ganzen machte. Bald, nachdem ich ihn zum erstenmal in Wien aufgesucht hatte, erwiderte er diesen Besuch in Berlin. Er war erstaunt, so manches Ausgezeichnete, namentlich an Renaissancebildwerken, bei uns zu finden, war aber entsetzt, daß man dafür nicht sofort ein prächtiges Museum erbaue; begreiflich bei einem Manne, von dem man sagte, daß er nicht leben könne, ohne zu bauen. Wie wenig er, wie ja nicht selten Fürsten und Geldmagnaten, einen Begriff vom Gelde hatte, erfuhr ich gerade bei jenem Besuche in Berlin. Ich holte ihn vom Bahnhof ab; er ließ sich eine ganze Anzahl kleiner Gepäckstücke zum Wagen tragen und gab dem Träger dafür ein Zehnpfennigstück. Dieser lächelte und meinte, der Herr habe sich wohl vergriffen. Darüber wurde Herr von Rothschild ganz entrüstet; zehn Pfennige seien reichlich für diesen kleinen Weg, er würde sich über ihn beschweren. Ich suchte den

Mann rasch zu besänftigen, indem ich ihm ein Markstück in die Hand drückte.

MERKWÜRDIGES SCHICKSAL EINES REMBRANDTBILDES

Aus dem Jahre 1887 erinnere ich mich eines interessanten Prozesses um ein Bildnis der Saskia von Rembrandt, das sich damals im Besitz des Grafen Luckner in Alt-Franken bei Dresden befand. Der Graf hatte seine Kunstsachen in Gegenwart eines alten Dieners neu versichert. Diesen hatten die hohen Preise der Gegenstände, deren Wert ihm bisher ganz unbekannt gewesen war, so verwirrt, daß er bald darauf einen Brand im Innern des Schlosses anstiftete und sich dabei eine Anzahl französischer Limoges-Arbeiten und dergleichen aneignete. Da er sie gleich darauf bei Antiquaren in Dresden verkaufte, wurde er sofort gefaßt und überführt. Bei dem Brand hatten fast alle Gemälde stark gelitten, darunter das auf Holz gemalte Porträt der Saskia, dessen Farbenschicht zahlreiche kleine und größere Blasen gezogen hatte und ganz geschwärzt war. Das Bild war mit 90 000 Mark versichert, die der Graf gegen die Versicherungsgesellschaft einklagen mußte, da diese den Einwand der Unechtheit gemacht hatte. Von den beiden ersten Instanzen war er abgewiesen, weil die Sachverständigen erklärt hatten, daß das Bild nicht von Rembrandt sei. Professor Woermann hatte es für ein Bild von F. Bol erklärt. In letzter Instanz hatte Graf Luckner mich als Sachverständigen vorgeschlagen. Ich sah mir das Bild in Alt-Franken an und entdeckte darin zu meiner Freude ein Original Rembrandts, von dem mir bisher nur mehrere Kopien bekannt waren. Auf meine Schätzung erhielt der Besitzer eine Entschädigung von 45 000 Mark zugesprochen. Die Versicherungsgesellschaft machte ihm aber den Vorschlag, statt dessen 40 000 Mark und die Ruine des Bildes zu nehmen. Graf Luckner wollte nicht darauf eingehen, da das Kunstwerk in dem Zustande nicht mehr 5000 Mark wert sei. Ich sprach mit dem nicht lange vorher bei uns eingetretenen jungen Restaurator Alois Hauser, der

eine Instandsetzung des Gemäldes nicht für ausgeschlossen hielt. Schließlich überredeten wir den Grafen, und Hauser gelang die Restauration durch allmähliches Einweichen und Niederlegen der Blasen so vortrefflich, daß der Sohn des Grafen dreißig Jahre später das Bild an Baron Edmund Rothschild in Paris für etwa eine halbe Million francs verkaufte.

BILDERRESTAURIERUNGEN

Hauser, der Sohn des früheren Restaurators der Münchener Pinakothek, hat unserer Galerie im Laufe der Jahre große Dienste geleistet. Allmählich sind die zahlreichen, durch alte Restaurationen beschädigten Gemälde von ihm gereinigt, die neuen Erwerbungen, soweit nötig, instand gesetzt und die Bilder vor weiteren Beschädigungen sorgsam geschützt worden. Trotzdem hat der Neid, unter dem unsere Museen schwer zu leiden haben, seitdem sie in erfolgreichen Wettstreit mit den großen alten Sammlungen getreten sind, auch gegen Professor Hauser seine Verleumdungen ausgestreut. Regelmäßig gingen sie von Leuten aus, die über die Erhaltung eines Bildes, über alt oder neu in einem Gemälde kein Verständnis haben oder überhaupt die Bilder nicht vor der Restauration und zuweilen selbst nachher nicht gesehen haben.

Besonders angefeindet wurden Hausers Restaurationen von Paris aus. So hat sich der Direktor des Louvre, M. Homolle, der wegen des Gioconda-Handels so unberechtigterweise beseitigt worden ist, bemüßigt gefühlt, auf gelegentliche Angriffe wegen des schmutzigen und traurigen Zustandes, in dem er manche Bilder der Louvre-Galerie beließe, zu antworten: besser die Bilder unberührt lassen als sie total verputzen, wie es in der Berliner Galerie geschehe. Und doch hat er meines Wissens unsere Galerie nie betreten und hatte jedenfalls gar kein Verständnis für alte Bilder. Wie wenig solche Angriffe gerechtfertigt sind, beweist der Umstand, daß Hauser nicht nur die meisten schwierigen Restaurationen für die ersten Händler von London und Paris wie A. Sulley, P. und D. Colnaghi, Th. Agnew, F. Kleinberger, Ch. Sedelmeyer u. a. auszuführen hat, sondern

daß ihm die Instandsetzung der großen Berliner Sammlungen, der Galerie des Duke of Westminster, der Sammlung Rudolf Kann u. a., deren Gemälde durch ihre treffliche Erhaltung bekannt sind, anvertraut war oder noch jetzt anvertraut ist. Hauser hat trotz dieser Erfolge und der Anforderungen, welche an ihn gestellt werden, seine Vorsicht bei der Restauration, in der Abnahme des alten Firnisses, sowie seine alte Ehrlichkeit und Bescheidenheit, auch in seinen Preisen, stets beibehalten.

KAISERIN FRIEDRICH UND DIE BÜSTE DER PRINZESSIN URBINO

Im Anfang des Jahres 1887 machte sich bei unserem hohen Protektor eine andauernde Heiserkeit geltend, deren verhängnisvoller Grund von den deutschen Ärzten gar bald erkannt wurde, und schon im Frühjahr ein öffentliches Geheimnis war. Daß trotzdem ein englischer Spezialarzt auf Verlangen der Kronprinzessin hinzugezogen wurde und seitdem den Kranken behandelte und in falschen Hoffnungen wiegte, erregte die Entrüstung des ganzen Volkes, dessen Liebling der Kronprinz war. Im Anfang des Frühjahrs präsidierte der Kronprinz noch in Berlin einer Sitzung, der ich beiwohnte; er sprach schon so heiser, daß man ihn kaum verstehen konnte. Seither habe ich ihn, auch nach seiner Rückkehr als Kaiser, nicht mehr gesehen. Doch war Generaldirektor Schoene mehrere Tage bei ihm an der Riviera, um unsere Baufragen mit ihm zu besprechen. Da wir während seiner Abwesenheit im Süden Desiderios Büste der Prinzessin von Urbino erhalten hatten, ließ sie der Kaiser nach seiner Rückkehr in sein Charlottenburger Palais kommen. Ich war gerade abwesend, weshalb Tschudi sie ins Schloß brachte, doch war der Kaiser durch eine Besprechung vorher schon zu ermüdet, um die Büste anzusehen; die Kaiserin nahm sie in Empfang. Unter Tränen über das traurige Befinden ihres Mannes tat sie doch einen kurzen Blick auf die Büste. „Aber wie können Sie solche Fälschung kaufen?“ waren ihre einzigen Worte. Mehr als zehn Jahre später stand sie im Alten Museum zufällig einmal vor

der Büste und äußerte, sie sei doch das schönste Stück unter allen unseren Renaissancebüsten. Ich platzte erstaunt mit der Bemerkung heraus: „Aber Euere Majestät haben sie doch früher für eine Fälschung erklärt“, worauf die Kaiserin erwiderte: „Wie können Sie so grausam sein, mir das aufzumutzen! Ich bin ja selbst leidenschaftliche Sammlerin; da können Sie sich doch denken, wie mich ein so glücklicher Fang von Ihnen neidisch machte!“ Erst jetzt wurde mir verständlich, warum die Kaiserin Viktoria regelmäßig nur abfällige Bemerkungen gerade über unsere besten Erwerbungen hatte, wenn ich annehmen mußte, daß sie sie besonders interessieren würden.

DER NEUE KAISER-PROTEKTOR WECHSEL IN DER DIREKTION DER ANTIKENSAMMLUNG

Am 9. März 1888 hatten wir dem großartigen Begräbnis Kaiser Wilhelms I. beigewohnt, im Juni trauerten wir um unseren Kaiser-Protektor und fürchteten, daß wir mit ihm auch unsere Hoffnungen für die Museen zu Grabe getragen hätten. Jahrelang haben unsere Museen in der Tat unter dieser falschen Sorge, die besonders schwer auf dem Generaldirektor Schoene lastete, gelitten. Die ersten Jahre der Regierung Kaiser Wilhelms II. galten ernsteren und größeren Dingen. Aber gerade die Veränderungen gaben uns doch nach anderer Richtung Aussicht auf weitere günstige Entwicklung unserer Sammlungen und unserer Pläne. Es zeigte sich jetzt, daß ich mir in Baron Holstein auch für unsere Museen einen hilfsbereiten, einflußreichen Freund erworben hatte.

Da unser Generaldirektor Schoene zu Herrn von Lucanus, dem neuernannten Kabinettchef S. M., kein Vertrauen hatte, und unserem jungen Kaiser persönlich weder damals noch später irgendwie nähergetreten war, so erwies sich Baron von Holstein in schwierigen Verhältnissen als sehr nützlich. Er hatte mich bei Staatssekretär Graf Herbert Bismarck eingeführt, zu dem ich seither stets Zutritt hatte, wenn wir seine

Hilfe brauchten. Mit Graf Herbert Bismarcks Hilfe gelang es mir, auf Holsteins eindringliche Verwendung zweimal die schweren Differenzen des Generaldirektors im Ministerium in einer für diesen befriedigenden Weise beizulegen. Das zweitemal sagte mir Holstein, er glaube, daß ich mir vergebliche Mühe gäbe, da der Zwiespalt zwischen Schoene und Althoff nie befriedigend zu lösen wäre, zumal Althoff im Ministerium unentbehrlich sei; er begriffe nicht, warum ich nicht eine egoistischere Lösung der Krise anstrebe. Der Wink war deutlich, aber ich erklärte ihm, daß ich zu sehr an der Leitung der mir unterstellten Sammlungen hinge und keine Freude an der Verwaltung habe, für die Schoene ausgezeichnet sei, zumal durch seine große Rücksichtnahme auf die Selbständigkeit der einzelnen Abteilungsleiter. Holstein hat denn auch diese zweite Krise glücklich beilegen helfen, so daß Schoene sein Rücktrittsgesuch wieder zurücknahm. Er entschloß sich dazu freilich nur sehr schwer, da ein Hauptgrund seiner Skrupel aus der Überzeugung hervorgegangen war, daß der Kaiser einen intimen Freund Schoenes, den früheren Lehrer des Kaisers in Bonn, Reinhold Kekule, als Generaldirektor zu haben wünsche.

Kekule war, wie ich früher schon kurz erwähnt habe, 1887 auf den besonderen Wunsch Kaiser Wilhelms an die Stelle von Conze berufen, als dieser seinen Posten als Direktor der Antikenabteilung der Königlichen Museen mit dem des Sekretärs des Archäologischen Instituts vertauschte. Dieser Wechsel war in mancher Beziehung verhängnisvoll für die Sammlungen, da Kekule zwar von gutem Geschmack und feiner künstlerischer Empfindung war, wie seine Umstellung der Skulpturen bewies, aber bei seinem empfindsamen, allem Realen abholden Charakter zur Verwaltung ebenso ungeeignet war wie zum Sammeln, zum Aufspüren von Kunstwerken und zu den damit verknüpften Unterhandlungen. Eine Reihe der herrlichsten Skulpturen sind durch seine Schuld den Museen entgangen. Anfangs freilich suchte er sich mit Eifer zum Kunsthandel in Beziehung zu setzen. Für Italien bat er dazu

um meine persönliche Einführung; wir waren 1890 zusammen in Venedig, dann in Florenz und schließlich in Rom. Überall tauchten damals einzelne gute und ausgezeichnete Bildwerke der klassischen griechischen Zeit im Handel auf. In Venedig die Skulpturen des Palazzo Giustiniani alle Zattere, darunter das köstliche Grabrelief eines jungen Mädchens, in Florenz mehrere Stücke bei Bardini, in Rom namentlich der Thron der Venus in der Villa Ludovisi. Letzterer war bei Umbauten in der Villa gefunden worden und, von der römischen Archäologenwelt als archaistisch bezeichnet, wenig beachtet und mit Bauresten aus verschiedenen Zeiten jahrelang unter dem Bauschutt am Eingange des Parks aufbewahrt worden. Wie sich Kekule damals nicht hat entschließen können, ein ernstes Gebot auf dieses herrliche Stück zu machen, so hat er sich ein paar Jahre später, als das zugehörige ganz intakte Stück, das jetzt das Museum in Boston schmückt, im römischen Kunsthandel auftauchte und ihm zuerst angeboten wurde, wochenlang so ungeschickt und unentschieden verhalten, daß der Unterhändler es schließlich an einen Amerikaner verkaufte. Seinen eigentümlich mißtrauischen Charakter lernte ich bei seiner Erwerbung der Giustinianischen Marmi kennen, um die ich selbst schon seit Jahren für die Museen gehandelt hatte. Die Entscheidung war durch einen Erbschaftsprozeß sehr in die Länge gezogen; endlich war dieser, wie ich in Venedig erfuhr, entschieden, aber die Skulpturen seien sofort nach Amerika verkauft. Ich eilte zu unserem Unterhändler, Karl Zuber in Venedig, um mich zu erkundigen, ob das wahr sei. Dieser machte Ausflüchte, so daß ich ihm sagte, ich würde telegraphisch in Rom bei der Direzione delle Belle Arti Meldung machen, damit die Sachen nicht nach Amerika kämen. Da gestand er, daß er die Marmi für uns gekauft habe, daß aber Herr Kekule ihm streng verboten habe, mir etwas davon zu sagen.

Später scheiterte eine für unsere Sammlungen äußerst wichtige Erwerbung an Kekules Abneigung gegen alles, was nicht aus klassischer griechischer Zeit stammte. Ich fand im Jahre 1906 die reichen Bronzefunde aus Praeneste, welche die Familie

Barberini verkauft hatte, bei einem Florentiner Händler. Der Antiquar hatte sich darangemacht, die Tausende von Fragmenten, die im Palazzo Barberini unbeachtet in Kisten gelegen hatten, zusammenzupassen und war im Begriff, daraus verschiedene Thronsessel und Opferkessel zusammenzustellen. Mit den zahlreichen intakten Kisten, den Elfenbeinzeptern, dem reichen Schmuck aus Gold und Elektron u. a. bildete dieser Fund eine ganz einzige Sammlung der besten altetruskischen und der sogenannten phönikischen Exportkunst mit halb assyrischem, halb kretischem Charakter, einer Kunst, von der in unserer sonst so ausgezeichneten Sammlung antiker Bronzen kaum eine Probe vorhanden ist. Ich teilte diese Chance Herrn von Kekule sofort mit und bot ihm an, die 300000 francs, die dafür gefordert wurden, aus außerordentlichen Mitteln zur Verfügung zu stellen. Er ging daraufhin nicht selbst nach Florenz, sondern schickte einen Assistenten, der nach achttägiger Arbeit erklärte, die Sammlung sei nur etwa 30 000 francs wert; 35 000 francs sei das Höchste, was man dafür bieten könne! Da eine Anzahl Stücke schon damals im Handel jedes für sich allein diese Summe gebracht hätte, und der sehr tüchtige Assistent, der jene Schätzung machte, dies sehr wohl wußte, so kann nur die Abneigung, seine schöne Sammlung griechischer Bronzen durch eine so umfangreiche, mehr archäologisch interessante Sammlung zu entstellen, Kekule zu der Ablehnung derselben, auch als Geschenk, bewogen haben. Gerade die griechischen Bronzen hatte er übrigens nicht lange vorher durch einen sehr glücklichen Ankauf vermehrt, durch die Kleinbronzen aus Dodona, die der russische Besitzer eines Tages in das Museum gebracht und zum Kauf angeboten hatte.

Daß dieser ganz einseitige, nur für griechische Kunst interessierte Mann nicht zu seinem Nachfolger geeignet sei, mußte Schoene sehr bald einsehen, und daß er als naher Freund auch nicht danach streben konnte, hat Schoene allmählich von seinen ewigen Rücktrittsgedanken abgebracht und wieder zu energischerer Leitung der Generalverwaltung angespornt. Er trat deshalb auch der Ausführung der Museumsbauten wieder

näher, zu deren Plänen die Gelder schon bewilligt waren. Die Vorbereitung für ein „provisorisches“ Pergamonmuseum wurde bei einer engeren Konkurrenz dem Architekten Wolf übertragen, die Ausarbeitung der Pläne des Renaissancemuseums erhielt der Architekt Ernst Ihne, der sowohl von der Kaiserin Friedrich wie vom jungen Kaiser besonders bevorzugt wurde und durch Reisen unter Protektion der Kaiserin-Witwe sich eine gute Kenntnis der modernen englischen und französischen Architektur angeeignet hatte. Aber von diesen ersten Plänen im Jahre 1889 bis zur Ausführung verging noch geraume Zeit!

BERUFUNG LICHTWARKS NACH HAMBURG, THODES NACH FRANKFURT

Um die gleiche Zeit waren aus dem Kreise der jüngeren Kunsthistoriker an unseren Museen oder derer, die mit uns verkehrten, verschiedene der tüchtigsten ausgeschieden. Dr. Lichtwark, Assistent am Kunstgewerbemuseum, war 1886 als Direktor an die Hamburger Kunsthalle berufen. Hamburger von Geburt und ursprünglich Volksschullehrer, hat er in Hamburg das Interesse für Kunst nach der lokalen Seite zu erwecken und nach dieser Richtung in verschiedenster Weise zu sammeln verstanden und andererseits für die Popularisierung der Kunst auch über Hamburg hinaus anregend gewirkt. Was er in einem Vierteljahrhundert in dem alten, unfreundlichen Bau an Althamburger und modernen Kunstwerken in reicher Zahl aufgestapelt hat, wird hoffentlich bald in einem Neubau, der von ihm entworfen und zum Teil schon ausgeführt ist, zu günstiger Wirkung kommen.

Bald nach Lichtwark wurde Thode von Berlin abberufen, als Inspektor an das Staedel-Museum in Frankfurt am Main. Ich hatte ihn für diese Stellung empfohlen, weil mir die Sammlungen des Museums durch ihre hohe Qualität, innerhalb bescheidener Grenzen, trotz der schwierigen Verwaltungsverhältnisse, als Leiter einen Kunsthistoriker von der Frische und dem regen Interesse Thodes dringend zu benötigen schienen, nach-

dem seit Passavants Tode die Direktion der Galerie durch Jahrzehnte im wesentlichen einem Kunsthändler, Kohlbacher, und dem ganz unter seinem Einfluß stehenden Herrn von Gontard überlassen war. Leider erwies sich Thode für die Stellung als nicht geeignet. Die Unterordnung unter die „Administration", einem aus Kaufleuten bestehenden Konzern, die den „Inspektor" nur wie einen Kommis betrachteten und behandelten und selbst von der Beratung und Beschlußfassung über Anschaffungen fernhielten, empörte ihn mit Recht, während er andererseits in seinen Vorschlägen für Anschaffungen keineswegs immer glücklich war, da er kunsthistorische Kuriositäten, die weit unter dem hohen Niveau der alten Sammlung standen, durchzusetzen suchte und dadurch das Vertrauen des Ausschusses verlor. Als er daher nach einigen Jahren einen Ruf als Professor der Kunstgeschichte nach Heidelberg bekam, nahm er ihn sofort an.

Thodes Nachfolger wurde auf meinen Vorschlag mein damaliger Assistent Dr. Weizsäcker, der gerade durch seinen feinen Kunst- und Qualitätssinn für die Sammlung des Staedel besonders geeignet erschien. Aber auch er scheiterte an der Rücksichtslosigkeit der Behandlung seitens der Administration. Da das Geld infolge des Neubaues damals sehr knapp war, hatte die Verwaltung für Bilder alter Meister kein Interesse, und von guten, modernen deutschen Bildern wollte sie nichts wissen. So wurde Leibls „Graf Perfall am Chiemsee", den Weizsäcker um 2000 Mark in Vorschlag brachte, einfach abgelehnt; bald darauf kaufte es Herr v. Tschudi um 50 000 Mark für die Berliner Nationalgalerie. Erst dadurch, daß Weizsäcker eine Reihe von Frankfurter Kunstfreunden, mit Dr. Sonnemann an der Spitze, für einen „Museumsverein", nach dem Muster unseres „Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins", gewann, konnte er den Ankauf einiger bedeutender moderner Bilder, wie der „Amsterdamer Waisenmädchen" von Max Liebermann, erreichen. Zu seinen Administratoren konnte er aber dauernd kein Verhältnis finden, auch nachdem Metzler nach Gontards Tode an die Spitze der Ver-

waltung getreten war. Er benutzte daher einen 1900 an ihn erfolgten Ruf an die polytechnische Hochschule seiner Heimatstadt Stuttgart, um aus dieser unerfreulichen Stellung herauszukommen. Wie eine jüngere Generation von Kunsthistorikern mit Hilfe des Oberbürgermeisters Adickes und dank mehrerer ansehnlicher Vermächtnisse die Tyrannei der Administration zu brechen verstanden hat, dann aber eine Willkürherrschaft ohne künstlerisches Verständnis an die Stelle gesetzt hat, werde ich an anderer Stelle ausführen.

Thode hatte in Berlin mit Tschudi eine gemeinsame Wohnung gehabt. Als Thode nach Frankfurt berufen wurde, ging Tschudi auf einen Vorschlag ein, den ich ihm — auf Wunsch meiner verstorbenen Frau — im Jahr vorher gemacht hatte, zu mir in das neue, einsame Haus zu ziehen, um die gemeinsame Arbeit des großen Skulpturenkataloges rascher abzuschließen. Erst Anfang 1888, als seine Mutter nach Berlin zog, richtete er mit ihr eine eigene Wohnung ein.

DEUTSCHE KÜNSTLER IM AUSLAND STAUFFER-BERN, E. M. GEYGER

Um diese Zeit, seit 1887 oder 1888, trat ich wieder in nähere Beziehung zu einer Reihe von jüngeren Künstlern, namentlich dadurch, daß ich sie für unser Galeriewerk oder für die „Graphischen Künste“ als Mitarbeiter zu gewinnen suchte. Gerade diese Beziehungen vermittelte mir der Radierer Peter Halm, unter dessen Leitung oder nach dessen Vorbild jene Freunde und Bekannten das Radieren erlernt hatten. Stauffer-Bern und Max Klinger waren freilich für die Reproduktion von Bildern alter Meister nicht zu gewinnen, aber sie illustrierten mir einen Aufsatz über „Berliner Maler-Radierer“ in den „Graphischen Künsten“. E. M. Geyger lieferte für das Galeriewerk ein paar ausgezeichnete Platten nach Antonello und H. Seghers. Da mir diese Arbeiten Geygers, wie namentlich auch seine Radierungen nach Tieren, Außerordentliches zu versprechen schienen, so vermittelte ich ihm die Ausführung von ein paar großen Platten für Charles Sedelmeyer in Paris. Zu-

GERARD TERBORCH, DIE CELLOSPIELERIN

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 84)

nächst eine große Komposition von Affen, die ein Kind gefunden haben, eine effektvolle Darstellung voll treffender Charakteristik, aber übertrieben pointiert, überfüllt und zu sehr durchgearbeitet. Dieser Fehler haftet noch in höherem Maße dem außerordentlich treuen und trefflich gezeichneten großen Stich des Frühlings von Botticelli an, dessen malerische Wirkung dadurch auch eine gewisse Kälte erhalten hatte. Die Strichlagen waren hier so eng, daß von der Platte selbst durch den besten Pariser Drucker, dem sie anvertraut wurde, nur einige wenige gute Abzüge gemacht werden konnten.

Während Geyger daran arbeitete, verbrachte ich — im Mai und Juni 1889 — einen vierwöchigen Erholungsurlaub in Florenz, und Geyger überließ mir in seinem Villino Morelli nahe am Viale dei Colli ein Zimmer, das ich mit alten Möbeln und Teppichen ausstattete, die mir ein Antiquar lieh. Der Aufenthalt war sehr genußreich, da das Wetter herrlich war, und der Altan der kleinen Villa, auf dem wir den Morgen und Abend zubrachten, die prächtigste Aussicht über die Stadt und das breite Arnotal gewährte, zumal, wenn abends die Sonne hinter den steilen, tiefblauen Bergen von Carrara verschwand und ihr warmes Licht noch mit goldigem Glanz das ganze Tal erfüllte, durch das sich der Arno wie ein silbernes Band hindurchzieht.

Während dieses längeren Aufenthalts in Florenz hatte ich Gelegenheit, einen tiefen Blick zu tun in die Freuden und Leiden unserer jungen Künstler und vor allem in die Gefahren, denen sie durch den heute beliebten, übertriebenen Kultus von Kunst und Künstler ausgesetzt sind und nur zu oft erliegen, weil die Gesellschaft, vor allem in Berlin die jungjüdische Gesellschaft, nach ihnen als Zelebritäten hascht und sie in unerhörter Weise verzieht und verdirbt. Das jammervolle Ende eines dieser Opfer unserer modernen Gesellschaft, richtiger Pseudogesellschaft, mußte ich bald darauf, im Herbst 1889, in Florenz teilweise miterleben. Mit einer Rotte von Galeerensträflingen, die aneinandergeschmiedet, von Rom in einem Viehwagen nach dem Norden transportiert wurden, wurde im Kerker von Florenz der Schweizer Maler Karl Stauf-

fer-Bern eingeliefert. Noch wenige Wochen vorher war ich ihm im Albergo Bonciani mit einer Dame begegnet, die er mir als Frau Lydia Escher, eine alte Schweizer Bekannte und Kunstfreundin, vorstellte. Er habe für die Dame eben von Bonciani dessen Villa am Viale dei Colli gemietet. Sie seien aber im Begriff, zunächst erst nach Rom zu gehen, da er Sehnsucht nach seinen Plastiken habe, die noch so dastünden, wie ich sie im Frühjahr bei ihm gesehen hätte.

Was es mit dieser gemeinsamen Reise auf sich hatte, verrieten bald darauf die Zeitungen. Stauffer hatte Lydia Escher, mit der er schon seit mehreren Jahren in nahem Verkehr stand, entführt und war mit ihr nach Italien geflohen. Der Gatte, ein Sohn des Bundespräsidenten, empört über den treulosen Mißbrauch der wiederholt genossenen Gastfreundschaft, ließ durch den Schweizer Gesandten nach dem Paar fahnden. Dieser bewirkte die Internierung der Frau Escher in einer Heilanstalt und die Verhaftung Stauffers, unter der Anklage der Entführung einer Geisteskranken und Unterschlagung von Geldern. In der Tat hatte Stauffer nicht nur von dem Gelde, das Frau Escher mitgenommen hatte, mit gelebt, sondern diese auch zu einem Testament zu seinen Gunsten zu bewegen gewußt. Daß die italienische Regierung ihn aber auf diesen Verdacht hin in einen elenden Kerker sperrte, wo er wochenlang mit einer Horde von Räubern und Mördern zusammengepfercht war, daß er in Florenz in gleicher Weise behandelt und schließlich erst auf Adolf Hildebrands energische Verwendung wenigstens in ein Irrenhaus überführt wurde, dazu war wahrlich kein Grund vorhanden. Daß diese furchtbaren Eindrücke zu dem traurigen Ende, das sich Stauffer selbst bereitete, und in das er die unglückliche Frau Escher hineinzog, mit beigetragen haben, ist wohl sicher, aber den eigentlichen Grund dazu hat sein wüstes Leben, hat sein schließlich zu Größenwahnsinn gesteigerter Begriff von seinem Talent und seinem Beruf zum Künstler gelegt, wie er an verschiedenen Stellen seiner Briefe selbst andeutet.

Stauffer hatte stets die kühnsten Pläne; große Kompositionen in Bild und Skulptur lagen ihm im Sinn und waren doch so weit entfernt von seiner Begabung! Eine Reform der modernen Kunst durch Lehre und Kunstkritik schwebte ihm vor. Dabei haftete er am Modell und ist nie über das Porträt hinausgekommen. Aber darin hat er so Tüchtiges geleistet wie irgendeiner in Deutschland während der letzten Jahrzehnte. Dazu war er, dank nicht am wenigsten seiner Herkunft vom Handwerk, ein vorzüglicher Techniker, gleich bewandert im Malen wie im Stechen und schließlich im Modellieren. Seine frische, malerische Auffassung der Persönlichkeit, seine treffliche Zeichnung, seine meisterhafte Behandlung der Technik, kommen in seinen Porträts und Studien, den gemalten und gestochenen, voll zur Geltung. Aber die Abneigung gegen das Schaffen im Kleinen, der stürmische Drang nach immer Neuem, Höherem, wie er glaubte, der ihn nach Rom und zur Plastik trieb, war ein Beweis des körperlichen und geistigen Verfalls, der schon ansetzte, als der von Haus aus so robuste und sympathische Schweizer eben das dreißigste Jahr vollendet hatte. Sein tragisches Ende hat dann sofort ein Gewebe von Mythen und Hymnen um ihn gesponnen, mit denen unsere kunstarme Zeit ihre wenigen Talente, namentlich, wenn sie nicht zu voller Entfaltung gekommen sind, einzuhüllen pflegt und den Tatbestand zu verschleiern liebt.

Auch andere Künstler sind in ähnliche Konflikte geraten. Ist es der Mangel an Bodenständigkeit, das Leben im Ausland und mit Ausländern, die unsere deutschen Künstler so leicht jeden Maßstab verlieren läßt? Welche Not hat Arnold Böcklin durch seine römische Frau und die unter ihrer Zucht aufgewachsenen Kinder gehabt! Und ist nicht auch schließlich die Nana zum Verhängnis für Anselm Feuerbach geworden?

MAX LIEBERMANN

Bald nach Mitte der achtziger Jahre kam ich auch in Beziehung zu Max Liebermann, der einige Zeit vorher, kurz nach seiner Verheiratung, sich wieder in Berlin niedergelassen hatte.

Sein damaliges lebhaftes Interesse für alte Kunst führte ihn nicht selten in unser Museum. Wenn auch seine eigene künstlerische Richtung ihn manchen großen Meistern gegenüber gleichgültig oder selbst ablehnend machte, so war es mir doch ein Genuß, seine Ansichten zu hören, zumal er sie stets in origineller Weise vorbrachte und verteidigte. Seine eigene Kunst, gerade in den Bildern der achtziger Jahre, erschien mir so frisch und eigenartig, so gesund, voll Empfindung und malerischer Wirkung, wie die kaum eines anderen deutschen Künstlers der Zeit. Sein Humor und Witz, hinter dem Gutmütigkeit und Herzlichkeit steckte, machte den Umgang mit ihm anziehender als den mit den meisten anderen Berliner Künstlern.

Der Besuch seines Ateliers an der Potsdamer Brücke, das Durchstöbern seiner Mappen mit Zeichnungen und Skizzen war mir ein besonderer Genuß, während „tout Berlin" damals seine Kunst als „roh" entschieden ablehnte, ganz besonders der Kreis der Verwandten und Bekannten des Künstlers. Ich bin daher gern und energisch jahrelang in Wort und Schrift für ihn eingetreten und habe der Erwerbung seiner Werke für öffentliche Sammlungen stets lebhaft das Wort geredet und diesen verschiedene seiner Meisterwerke zuwenden können. So namentlich die „Netzflickerinnen", die Lichtwark sofort telegraphisch erwarb, als ich sie ihm 1889 von Paris aus dringend empfohlen hatte. Auf der dortigen Weltausstellung waren sie das bedeutendste Werk der deutschen Abteilung.

Gegenüber der gleichzeitigen deutschen Kunst verhielt sich Liebermann, wenige Künstler ausgenommen, sehr ablehnend und ließ mich kaum zu Worte kommen, wenn ich Männer wie Böcklin, Feuerbach, den damals eigenartig und talentvoll beginnenden Ludwig von Hofmann u. a. herausstrich. Nach Eröffnung der Sezession, deren Haupt er von vornherein war, hat sich Liebermann langsam in die Anerkennung solcher seiner Richtung antipathischen Künstler hineingefunden. Ja, er hat

ALBRECHT DÜRER, FRAUENBILDNIS

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 85)

sogar manche ihm noch viel mehr widerstrebende und untergeordnete Maler gelten lassen und gelegentlich selbst ihre Ernennung zu Ehrenmitgliedern der Berliner Sezession erwirkt. Wie jedes Parteiwesen für die Kunst verhängnisvoll ist, wie die leidenschaftliche Parteinahme des Publikums und der Presse für und wider die Künstler der einen und der anderen Richtung, wie die Tyrannei der Kunsthändler einen gesunden Werdegang schädigt, das hat die Entwicklung namentlich der Malerei in Berlin während der letzten Jahrzehnte zum Überdruß bewiesen.

ALLEINIGER DIREKTOR DER GEMÄLDEGALERIE GÜNSTIGE BILDERKÄUFE

Im Herbst 1890 hatte Julius Meyer auf Verlangen seines Arztes wieder einmal seinen Abschied gefordert. Diesmal wurde er ihm wirklich erteilt, da er in den letzten Jahren seinen Dienst, auch wenn er nicht wegen Krankheit abwesend war, nur noch notdürftig hatte versehen können. Manche günstige Gelegenheit war seit Jahren verpaßt, die herrlichsten Bilder hatten wir uns um Spottpreise entgehen lassen müssen.

Aber die Konjunktur, selbst für Fonds, wie sie uns zu Gebote standen, war doch auch damals noch zum Teil günstig. Noch war die amerikanische Konkurrenz nicht in Erscheinung getreten, da die wenigen Amerikaner, die schon alte Kunst sammelten, wie Henry Marquand und Quincy A. Shaw, kaum höhere Preise zahlten als die Sammler auf unserem Kontinent. Da ich, trotz der schwachen Beteiligung unserer Galerie auf dem Kunstmarkt, die Beziehungen zum Handel durch die Erwerbungen für Freunde, für andere deutsche Museen, für die Abteilung der christlichen Plastik und andere Abteilungen unserer Museen stets aufrechterhalten hatte, vermochte ich in den nächsten Jahren auf wiederholten Reisen nach Paris, London und Italien die Chancen, die sich boten, selbst innerhalb unserer Mittel vorteilhaft auszunutzen. Noch im Jahre 1890 hatte ich in London den „Sitzenden Greis“ von Rembrandt, in Florenz das kleine

Meisterwerk des Antonio Pollajuolo, den „David“, und das in seiner Art nicht zurückstehende Bildnis der Eleonore von Toledo von Bronzino für mäßige Preise erwerben können.

Gelegentlich der Übernahme der Direktion ließ ich mir (ich kann diesen Ausdruck wählen, da ich an der Anregung zu diesem Geschenk nicht ganz unschuldig war) von Museumsfreunden ein kleines Bild verehren, das ich damals in Paris gefunden hatte. Sedelmeyer sprach mir von einem ganz ungewöhnlich schönen C. Netscher, den er in London gekauft hatte, wo er bei Christie kurz vorher (ohne Rahmen und in den zwei Brettern, aus denen das Bild zusammengefügt war) um bare 26 Guineas versteigert worden war. Das Bild befand sich noch beim Parquetteur. Wir mußten, um es zu sehen, fast eine Stunde weit hinausfahren, aber es lohnte den Weg! Ich kaufte das Bild um etwa 14 000 Mark und nahm es sofort mit. Da es mir Netscher weit überlegen und ein ganz charakteristisches Werk des Terborch zu sein schien, ließ ich durch Hauser die Bezeichnung putzen, und siehe da: unter dem falschen Namen Netscher kam das echte Monogramm Terborchs zum Vorschein. Es ist die köstliche Cellospielerin, die, obgleich mehr durchgeführte Studie als abgerundete Komposition, wohl von keinem Bild des Künstlers oder eines anderen holländischen Malers in der Wiedergabe des Stofflichen übertroffen wird. Gleich darauf konnte ich von demselben Händler, mit welchem ich damals auch durch die Ausgabe des großen Rembrandtwerkes häufiger zusammenkam, ein großes Hauptwerk von Jacob Ruisdael, den „Eichwald“, erwerben. Im gleichen Jahre kaufte ich von Dr. Jean P. Richter das Porträt eines Jünglings von Giorgione, dessen Erwerbung mit den Tizians der Sammlung Giustiniani in Padua mir durch den üblen Streich von Lenbach fast zehn Jahre früher verdorben war.

Reicher noch war die Ausbeute in den folgenden Jahren, nachdem uns wieder eine größere Summe für Erwerbungen der Galerie zur Verfügung gestellt worden war. In der Versteigerung der Sammlung des Earl of Dudley, 1892, konnten wir die große

Altartafel von C. Crivelli (um etwa 6000 Guineas) und die „Predigt Johannes des Täufers" von Rembrandt (um ca. 2500 Guineas) erwerben. Vom Marquis of Lothian gelang der Ankauf des großen Madonnenbildes von A. Dürer (um 4000 Guineas) und in Paris erwarb Dr. von Tschudi in der Versteigerung Hulot die Kreuzigung vom Meister von Flémalle und die Madonna mit den Engeln von Lucas van Leyden, zusammen um etwa 20000 francs.

Durch besonderes Glück begünstigt waren wir bei der Erwerbung von zwei weiteren Bildern Dürers, dem kleinen Bild einer jungen Frau mit dem Ausblick auf das Meer und dem Brustbild der schmerzensreichen Maria. Jenes Frauenbildnis wurde mir durch den Maler und Händler Fairfax Murray angeboten, während wir 1893 in einer Versteigerung bei Christie nebeneinander saßen. Er bat mich, da in der Versteigerung eine Zeitlang kein mich interessierendes Bild vorkam, mit ihm zu einem ganz nahe wohnenden Händler zu gehen, der ein prächtiges kleines Frauenporträt zum Verkauf habe, das er für Dürer halte. Das Bild zeigt im Brustlatz der Dargestellten in Stickerei die Inschrift Agnes D, von der nur die großen Buchstaben A D leicht erkennbar waren. Die hohe Qualität und die Überzeugung, daß nur Dürer der Meister sein könne, machte mir die Entscheidung nicht schwer. Der Händler erklärte, daß der Besitzer ein Gebot erwarte und schlug mir vor, ihm telegraphisch 1000 £ zu bieten, worauf ich mit Freuden einging. Wir kehrten zur Versteigerung zurück, wo ich neben dem Direktor der National Gallery, Sir Frederick Burton, Platz nahm. Nach einiger Zeit bekam dieser ein Telegramm, das er wiederholt ansah; endlich zeigte er es mir. Er sei in eigentümlicher Verlegenheit, ein intimer Freund von ihm besitze ein sehr feines Frauenporträt, das von Dürer sein solle. Da er zum Verkauf gezwungen sei, habe sein Freund es der National Gallery angeboten, aber er könne es zum Ankauf nicht empfehlen, da das Monogramm nicht von Dürer sei. Nun habe er eben eine Depesche seines Freundes erhalten, der ihm mitteile, daß ich

ein Gebot von 1000 £ darauf gemacht hätte, und daß er ihm die Bestimmung überließe, ob er annehmen solle oder nicht. Ich bestätigte, daß ich es allerdings dafür kaufen wolle, worauf Burton, da er das Gebot für angemessen hielt, sofort eine zuratende Antwort abschickte. Noch während der Versteigerung bekam ich das Akzept, ging dann mit F. Murray zu dem Händler Gooden, und, um das Bild gleich mitnehmen zu können, bat ich, den breiten Rahmen darum abzunehmen. Murray remonstrierte, der Rahmen sei alt und fein; ich möge ihn ja nicht abnehmen. Ich bestand aber darauf, da der Rahmen ein (obendrein depatinierter) Florentiner Spiegelrahmen sei, und sagte zu Murray, ich wolle ihm den Rahmen schenken. Er nahm erfreut das Bild aus dem Rahmen, und, siehe da, es fand sich, daß die Malerei ringsum fast zwei Finger breit vom Rahmen verdeckt gewesen war, und daß sich oben in der Ecke das echte Monogramm Dürers befand. Der Kummer der beiden Händler und von Sir Frederick Burton war groß.

Das größere Brustbild der schmerzensreichen Maria von Dürer, ein späteres Werk von 1518, erwarb ich im folgenden Frühjahr in der Versteigerung Morosini-Gatterburg in Venedig so billig, daß ich mir die Freude bereiten konnte, es dem Museum zum Geschenk zu machen. Der Versteigerungskatalog bezeichnete es als Kopie des gleichen Bildes in der Akademie, das noch jetzt als Dürer bezeichnet wird, aber eine trockene Kopie auf Kupfer vom Ende des XVI. Jahrhunderts ist. So hatte niemand auf das Bild achtgegeben. Ein anderes, besonders anziehendes, phantasievolles Werk, die „Geburt Christi" von Albrecht Altdorfer, hatte ich 1892 von Charles Butler in London (um 120 £) erworben. Der alte Herr, der erst 1910 im Alter von einigen neunzig Jahren starb, pflegte alljährlich einen Anfall von Influenza zu haben. Dann waren ihm in dem Zimmer, in dem er krank lag, alle Kunstwerke, mit denen seine Räume vollgepfropft waren, zuwider, und er suchte durch einen Günstling unter den Händlern, von denen er zu kaufen pflegte, diese Sachen unter der Hand zu verkaufen.

BEGRÜNDUNG DER SAMMLUNG ITALIENISCHER BRONZESTATUETTEN
ALFRED BEIT UND JULIUS WERNHER

Wie diesen Altdorfer für unsere Galerie, so erwarb ich gleichzeitig für die Galerie in Straßburg etwa ein Dutzend interessanter Bilder, ebenfalls zu ganz billigen Preisen und für unsere plastische Abteilung eine Anzahl guter Kleinbronzen von Bertoldo, Riccio, Gian Bologna u. a. Wenn ich den Preis dieser Bronzen nenne, unter denen der große Herkules von Bertoldo mit 100 £ die teuerste war, so wird man heute an eine Fabel oder einen unerhörten Glücksfall denken, da jetzt z. B. ein Preis von 8000 £ für jene Herkulesfigur nicht übertrieben klingen würde. Und doch waren bis zu dem Zeitpunkt für solche Preise erst wenige Käufer. Foulc hat seinen Löwenkampf von Bertoldo für denselben Preis von Bardini gekauft, und ich selbst habe die schöne Fama in der Art des Francesco da Sant' Agata bei Simonetti in Rom mit 220 Mark bezahlt.

An der Erwerbung dieser Statuetten war mir damals ganz besonders gelegen, nachdem ich durch den vorher abgeschlossenen Kauf einer Anzahl ähnlicher Stücke mit der Sammlung Joseph den Grund zu einer Sammlung von Kleinbronzen gelegt hatte und darauf ausgehen mußte, diese auf eine ähnliche Höhe zu bringen wie unsere übrigen plastischen Sammlungen, namentlich die Abteilung der Plaketten. Den Wunsch, Bronzestatuetten für uns zu erwerben, hatte ich von jeher gehabt. Das eine oder andere Stück hatte ich auch anschaffen können, und zwar um billigen Preis, aber gute Bronzefigürchen gelangten selten in den Handel, wenigstens kamen sie mir nicht zu Gesicht — von einigen Stücken abgesehen, die ich kurzsichtig genug war, nicht zu kaufen (wie den vom Löwen angegriffenen Neger der Sammlung Foulc) oder sie entgingen mir durch einen schlechten Streich (wie der David Bellanos, jetzt in derselben Sammlung). Die Sammlung des alten Joseph, eines Londoner Antiquars, der sich vom Geschäft zurückgezogen hatte, wurde mir durch einen anderen Deutsch-

Engländer von feiner, künstlerischer Empfindung, den Champagnerhändler Henry Pfungst, der seither bessere Geschäfte durch Kunsthandel als durch sein Weingeschäft gemacht hat, zum Kauf angeboten. Da sie manche dekorative und vor allem kunstgewerbliche Stücke enthielt, war der Kauf nur möglich durch die Teilnahme des Kunstgewerbemuseums und namentlich des einen oder anderen Privatsammlers. Die Gelegenheit dazu bot sich dadurch, daß ich damals in London in einem kleinen Privathotel „Princess Chambers" in Pall Mall mit einem deutschen Bekannten, Alfred Beit, zusammen wohnte, den ich ein paar Jahre früher kennengelernt hatte und dem ich beim Ankauf billiger alter Gemälde behilflich war. Die Bekanntschaft mit diesem genialen Freund und Mitarbeiter von Sir Cecil Rhodes wurde vermittelt durch den ersten Chef derselben großen südafrikanischen Goldfirma, Julius Wernher. Dieser hatte mir im Jahre 1889, indem er sich darauf bezog, daß er Preuße von Geburt und deutscher Reserveoffizier sei, ein paar große niederländische Rundbilder zum Geschenk für unsere Galerie angeboten, die sich als sehr erwünschte Ergänzung der Folge eines niederländischen Meisters um 1500 erwiesen, von der wir bereits zwei Bilder besaßen. Wernher hat sich seither dauernd, auch nachdem er sich in England hatte naturalisieren lassen, als guter Deutscher und Freund unserer Museen gezeigt. Wir verdanken ihm die Folge der Multscher-Bilder, das feine Goes-artige Bildchen mit dem Tode Mariä aus der Sammlung Sciarra, einen köstlichen Willem Kalf und mehrere tüchtige plastische Arbeiten, für deren Erwerbung er mir das Geld zur Verfügung stellte. Auch Alfred Beit, der sich mir bei seinen Kunstkäufen mit der Zeit ganz anvertraute, verdanken wir, als Zeichen seiner Erkenntlichkeit, dafür manches treffliche Stück unserer Sammlungen, darunter den großen Gainsborough und, als Vermächtnis, die köstliche Herkulesbronze von Pollajuolo und ein stattliches Porträt von Reynolds.

Zur Teilnahme an dem Kauf der Joseph-Sammlung entschloß sich Beit, weil er das Haus, das er für seine Mutter in

Hamburg gerade errichtet hatte, in künstlerischer Weise auszustatten wünschte, und für sein eigenes Haus, mit dessen Plan er sich damals schon trug, eine Reihe von Kunstwerken sammeln wollte. Die Bronzen übernahm ich nach unserer Abmachung sämtlich für das Museum. Da mir aber unter etwa 80 Stück kaum zwei Dutzend für unsere Sammlung geeignet erschienen, so gab ich den Rest an Bekannte, und für den Erlös konnte ich fast gleichzeitig jene Statuetten der Butlerschen Sammlung, andere aus der Sammlung Pfungst und Propert in London sowie eine Anzahl hervorragender Bronzefigürchen im italienischen Kunsthandel erwerben. In Italien war gerade eine größere Sammlung von Kleinbronzen aus altem Besitz, die Sammlung Brambilla in der Lombardei, durch den Tod des Besitzers in den Handel gekommen. Der Antiquar Achille Cantoni in Mailand, ein lieber, eifriger Kunstfreund, aber von wenig künstlerischem Sinn, hatte den Kauf abgelehnt. Um wenige tausend francs war sie von der Vedova Arrigoni gekauft worden, und von ihr hatte der venezianische Antiquar Richetti die besten Stücke, für welche der alten Spitzenhändlerin das Verständnis fehlte, fast umsonst erworben. Als ich wenige Wochen darauf nach Italien kam, waren die Bronzen schon in Bardinis Besitz übergegangen. Ich schätzte mich glücklich, daraus noch die Schutzflehende von Sant' Agata, ein Prachtexemplar der Leonardopferdchen, das Tintenfaß mit der Figur der Geschichte in der Art des Sansovino und die sogenannte Andromeda, wahrscheinlich von Antico, zusammen um 15 000 Mark, erwerben zu können.

Dieser kleine, aber sehr gewählte Stamm und das Glück, welches ich in der Zusammenbringung gehabt hatte, war mir ein Ansporn, gerade diese Sammlung mit aller Energie weiter auszubauen; im Laufe von ungefähr zehn Jahren war sie schon auf die fünffache Zahl erweitert. Es befanden sich darunter eine Reihe von Meisterwerken von Donatello, Pollajuolo, Bertoldo, Antico, Riccio usw., durch die unsere Sammlung erst ihre wahre Bedeutung erhielt. Beim Sammeln habe ich dann, durch das förmliche Zusammenleben mit den kleinen Figuren,

die ich oft wochen- und monatelang zur Reinigung und Patinierung bei mir im Hause hatte, die Eigenart der einzelnen Meister allmählich kennengelernt, mit deren Namen bisher ganz willkürlich umgesprungen war. So konnte ich später in meiner Publikation der „Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance" (1907, 2. Auflage 1912) das Werk der Hauptmeister in ähnlicher Weise zusammenstellen, wie ich es vorher in der bei Bruckmann erschienenen großen Publikation der „Toskanischen Bildwerke der Renaissance" (1892—1905) für die große Plastik Toskanas getan hatte. Dieses wissenschaftliche Entdecken und Herausarbeiten der einzelnen Meister, eines Bertoldo, Antico, Francesco da Sant' Agata, Maffeo Olivieri u. a. m., der Nachweis ihrer Herkunft und Zusammenhänge, auf die ich durch meine Erwerbungen geführt wurde, ist mir der größte Genuß und schönste Lohn dieser zuweilen recht aufregenden und nicht immer erfreulichen Jagd nach Kunstwerken gewesen.

Welchen Umfang und was für eine Bedeutung unsere Sammlung der italienischen Renaissance-Plastik gewonnen hatte, zeigte sich erst recht, als 1892 ein Oberlichtsaal eingerichtet wurde, der (mit spärlichen Mitteln) eigens dafür in den Hof des Alten Museums eingebaut worden war. Licht und Verhältnisse dieses Raumes und die Aufstellung, welche mit der großen Madonna Benedettos vor einem prächtigen, kurz vorher in Venedig gekauften persischen Tierteppich abschloß, wirkten so glücklich zusammen, wie wir es in gleichem Maße bei der späteren Aufstellung im Kaiser-Friedrich-Museum in keinem Raume wieder ganz erreicht haben. Dieser Oberlichtsaal, dessen „schlechte Verhältnisse und elende Beleuchtung", ja, dessen „Zusammenfall nach spätestens zehn Jahren" uns der Museumsarchitekt, der sehr ungern an diesen Einbau heranging, vorausgesagt hatte, ist auch jetzt nach etwa zwanzig Jahren, nachdem die Antikenabteilung davon Besitz genommen hat, noch der günstigste Raum der griechischen Skulpturensammlung. Für die deutsche Plastik, die aus kleinen Anfängen stetig angewachsen war, konnte ich mir damals (1893) nur

ANTONIO POLLAJUOLO, BRONZESTATUETTE EINES HERKULES
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 88)

mit größter Mühe einen dürftigen Raum hinter den Gipsen im Neuen Museum erkämpfen, der aber als Vorbereitung für die spätere Aufstellung im Kaiser-Friedrich-Museum doch nicht ohne Bedeutung war.

LITERARISCHE KÄMPFE. DER STREIT UM REMBRANDT

Meine Anstellung als erster und alleiniger Direktor der Gemäldegalerie mit dem Auftrage, die Leitung der Abteilung der Bildwerke christlicher Epochen weiter fortzuführen, brachte mir allerlei äußere Ehrungen: ich wurde Mitglied des Senats der Akademie der Künste, wurde fast gleichzeitig als korrespondierendes Mitglied in die Akademien der Wissenschaften und Künste in Brüssel, Antwerpen, Leiden und München berufen, aber auch die Anfeindungen nahmen womöglich noch zu. Hermann Grimm, der mich nie geliebt und schon lange unter der Hand beim Ministerium und dem Protektor angeschwärzt hatte, schrieb jetzt offen gegen mich. Ihm schlossen sich in den Zeitungen mißvergnügte Künstler und Kollegen unter den Kunsthistorikern an.

Von anderer Seite kam mir ein ganz unerwarteter, indirekter Angriff, den jene mißgünstigen Kollegen energisch auszubeuten suchten. Ein gewisser Lautner veröffentlichte ein dickes Buch unter dem Titel „Wer ist Rembrandt?", in dem er Rembrandt als talentlosen und verlumpten Unternehmer an den Pranger stellte. Der Maler habe die Bilder seines großen Schülers Ferdinand Bol mit seinem Namen versehen und als seine Werke in den Handel gebracht. Die „latenten" Bezeichnungen Bols befänden sich aber überall auf den durch Rembrandt mit seinem Namen gefälschten Bildern. Unser deutsches Publikum, nicht am wenigsten die Fachgenossen, fielen — wie leider so häufig — auf diesen Sensationsschwindel herein. Alle Zeitungen und Zeitschriften waren voll von der großartigen Entdeckung, und als ich in einer eingehenden Widerlegung das ganze Buch als eine für Deutschland tief beschämende Scharlatanerie und seine unglaubliche Beweisführung für Schwindel erklärte, wurde mir böswilliger Neid

vorgeworfen und mit einer Verleumdungsklage gedroht. Meine eigene Stellung — so urteilten Fachgenossen — sei vollständig untergraben, da meine Rembrandtforschungen damit in nichts zusammenfielen. Ja, Professor Grimm sandte sein damaliges junges Faktotum, den Geheimrat Professor Karl Frey († 1915), zu mir mit dem Verlangen, die sämtlichen sogenannten Rembrandtbilder unserer Galerie auf der Staffelei zu prüfen und daraufhin zu untersuchen, ob die Lautnersche Entdeckung der Inschrift F. Bols auf diesen Bildern begründet sei, was Professor Grimm nach Freys Aussage für so gut wie sicher hielt.

Aber die holländischen Fachgenossen kamen mir zu Hilfe, sie protestierten einstimmig und energisch gegen diese lächerliche Beschimpfung ihres größten Landsmannes. Als wir dann nachwiesen, daß Lautner zu jenen Hellsehern gehöre, die aus Rissen in der Farbe, Grashalmen und ähnlichen Zufälligkeiten Namensinschriften zusammenphantasieren und daß die in seinem Buche als Faksimiles ausgegebenen Bol-Inschriften aus solchen Zufälligkeiten von ihm ausgemalt und ergänzt seien, wie er selbst in einer versteckten Notiz seines Buches (S. 452) zugebe, daß also die wiederholt ausgesprochene Behauptung, sie seien auf rein photographischem Wege ohne Retusche wiedergegeben, unwahr sei, wurden die Freunde Lautners in der Presse allmählich still und suchten die fatale Angelegenheit totzuschweigen. Später hat mir unser Minister, Graf Zedlitz, zugegeben, daß er damals als Oberpräsident von Schlesien zu der Veröffentlichung des Buches einen Beitrag von 5000 Mark gestiftet habe, und zwar auf Antrag und Befürwortung des damaligen Kunsthistorikers an der Universität Breslau. Gegenüber solchen herostratischen Machwerken, die sich leider gerade in Deutschland in bedenklicher Weise mehren und regelmäßig begeisterten Anklang finden, ehe sie in ihrer Jämmerlichkeit bloßgestellt sind, möge ein Wort von Niebuhr in Erinnerung gebracht werden: „Es hat immer Menschen gegeben, welche an allem, was groß und schön war, Flecken aufsuchten oder sie anhefteten, und diese haben sich immer vor der Nachwelt verächtlich gemacht."

Nach beinahe zwei Jahrzehnten tauchte Lautner gelegentlich im Museum wieder auf. Ein Skandal, der den seinigen an Gehässigkeit und Torheit noch übertraf, hatte ihn ins Kaiser-Friedrich-Museum getrieben. Er wollte etwaige „latente" Künstlernamen an der Florabüste entdecken. Wie er uns mitteilte, war ihm dies auch mit glänzendem Erfolg gelungen: er habe zwar nicht die Bezeichnung Leonardos, dagegen mehrfach Raphaels Namen im Wachs gefunden, während der Giovannino deutlich an verschiedenen Stellen Leonardos Namen zeige!

ERSTE AUSSTELLUNG VORDERASIATISCHER TEPPICHE

Erfreulicher als diese Kämpfe war die Teilnahme an der ersten großen Teppichausstellung, die Herr von Scala in Wien veranstaltete. Ich hatte eine Anzahl meiner eigenen alten vorderasiatischen Teppiche von Berlin aus eingeschickt und brachte auf dem Rückweg von Italien noch einen prächtigen, seidenen Tierteppich mit, den ich in Mailand erworben hatte. Die Ausstellung war sehr gemischt und geschmacklos in der Anordnung. Geringe moderne Ware hing neben herrlichen alten Teppichen so ungeordnet, wie in einem gewöhnlichen türkischen Basar, aber durch die Zahl wertvoller alter Stücke und die treffliche, bald darauf erschienene Publikation hat die Ausstellung auf das Studium der islamitischen Kunst doch besonders anregend gewirkt.

DIE MUSEEN IN MAGDEBURG UND FRANKFURT

Die erfolgreiche Beihilfe, die ich verschiedenen deutschen Städten, namentlich Straßburg und Köln, bei der Begründung neuer Museen und dem Ausbau der Sammlungen hatte leisten können, veranlaßte gerade in diesen Jahren die Bürgermeister auch anderer Städte, sich mit ähnlichen Wünschen an mich zu wenden, die ich stets mit größter Bereitwilligkeit zu erfüllen bestrebt gewesen bin. Im Winter 1891—92 bat mich der Oberbürgermeister von Magdeburg, Boetticher, einen Plan zu einem

Museum für Kunst und Kunstgewerbe aufzustellen und ersuchte mich dann auf Grund desselben mit den Erwerbungen dafür einen Anfang zu machen. Magdeburg besitzt heute noch ein mittelalterliches Museum ersten Ranges in den Kunstschätzen seines Domes. Sonst hat aber Tillys Belagerung und Erstürmung dem alten Charakter der Stadt und ihrer Kunst dort ein grausames Ende bereitet.

Im Einverständnis mit dem Oberbürgermeister hatte ich daher die Anlage der Sammlungen auf der Basis der deutschen und besonders der niedersächsischen Kunst und Kultur angestrebt. Eine günstige Gelegenheit bot sich gleich anfangs in Goslar, wo in der (sonst sehr minderwertigen, von Fälschungen wimmelnden) Sammlung Fenkner architektonische Reste, Paramente und kirchliche Geräte des alten Domes von Goslar erhalten waren und sich ein großer, interessanter und gut erhaltener, bezeichneter Altar eines Braunschweiger Bildschnitzers aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts befand. Ich hatte diese Stücke für 11 000 Mark ausgehandelt, als — ganz ohne Wissen des Oberbürgermeisters — ein junger Hilfsarbeiter des Germanischen Museums, Dr. Vollbehr, zum Direktor des in Aussicht genommenen Museums von Magdeburg ernannt wurde. Er dokumentierte sofort seine eigenen Pläne dadurch, daß er die von mir bei Fenkner getroffene Auswahl verwarf und statt dessen einige geringe oder imitierte Möbel und chinesische Porzellane wählte, die hoffentlich inzwischen aus dem Museum wieder verschwunden sind. Die Anfänge einer Kunstgewerbesammlung, namentlich von Eisen und Möbeln, die ich mit Rücksicht auf die Hauptindustrien Magdeburgs in Deutschland und Italien erworben hatte, wurde von Vollbehr später in sein europäisches Kulturmuseum hineingearbeitet, zu dem er das neue Magdeburger Museum in eigentümlich schematischer Weise ausgestaltet hat.

Auch der nach Miquels Abgang in Frankfurt gewählte Oberbürgermeister Dr. Adickes nahm mich anfangs in Anspruch. Da sich die alten Patrizierfamilien der Stadt, die damals auch das Staedelsche Institut tyrannisch verwalteten, sei-

nen künstlerischen Bestrebungen gegenüber ablehnend verhielten, suchte er sich dabei auf die aufkommenden reichen jüdischen Familien zu stützen. Auch sein Bestreben ging auf die Hebung des Kunstgewerbes und als Grundlage dafür auf die Bildung eines Kunstgewerbemuseums, für das er sich nach Stiftern umsah. Eine günstige Gelegenheit schien sich ihm in einer Sammlung von Möbeln und Antiquitäten eines Herrn Linel zu bieten, der die Abtretung der Sammlung gegen Zahlung einer jährlichen Rente von — soviel ich mich erinnere — 10 000 Mark anbot. Ich riet dringend ab von der Erwerbung, weil mir die meisten Stücke zu gering oder Kopien zu sein schienen. Da ich mich aber dafür nicht als hinreichend kompetent ansah, empfahl ich ihm den Direktor des Kölner Kunstgewerbemuseums A. Pabst zum Begutachten. Dieser riet zu meinem Erstaunen ganz entschieden zu — wie sich nach kurzer Zeit herausstellte, weil seine geistige Umnachtung, der er bald darauf erlag, damals schon im Beginn war. Die Sammlung wurde also erworben und Adickes hatte das Glück, daß der Besitzer bereits nach wenigen Wochen starb, so daß die Rente nur einmal ausgezahlt zu werden brauchte. Aus der gewählten Sammlung, die der bald darauf zum Direktor berufene Hilfsarbeiter an meiner Abteilung der Berliner Museen, Dr. von Trenkwald, mit der Zeit zusammengebracht hat, sind diese Kopien der Linelschen Sammlung längst verschwunden.

SAMMLUNG UND VILLA BORGHESE

Auf einem meiner alljährlichen Besuche Italiens in dieser Zeit — im Herbst 1892, wenn ich mich recht erinnere — machte ich im Auftrag der Familie Borghese auf das Gebot der italienischen Regierung eine Gegenschätzung ihrer Kunstsammlungen. Ich kam auf den Wert von etwa 7½ Millionen francs. Die Regierung hat dann schließlich nur etwa 3½ Millionen für die Sammlungen, einschließlich der herrlichen Villa, bewilligt, deren Zahlung in 49 Jahren ratenweise zu geschehen habe. Wenige Jahre vorher hatte Alphonse Rothschild für Tizians „Irdische und himmlische Liebe“ allein 3 Millionen

francs geboten. Die Familie Borghese wollte darauf nicht eingehen, sondern forderte 4 Millionen und erklärte sich bereit, dafür drei weitere Bilder nach freier Wahl des Käufers abzutreten. Es ist selbst für die damalige Zeit unverständlich, wie ein solches Gebot abgelehnt werden konnte. Statt dessen erstand Baron Alphonse das Bildnis des sogenannten Cesare Borgia, angeblich von Raphael, um 700 000 francs, ein mäßiges Bild von einem Künstler in der Art des Pontormo, das erst etwa zwanzig Jahre nach Cesares Tode gemalt sein kann und damals im Handel kaum 20 000 francs erzielt haben würde. An diesem sehr ungeschickten Kauf war der bedenkliche Unterhändler, M. Gauchez, schuld, der von italienischer Kunst keine Ahnung hatte. In seinen Erwerbungen niederländischer wie französischer und englischer Bilder ist Alphonse Rothschild sonst meist sehr glücklich gewesen.

In diesen offiziösen Unterhandlungen mit der Familie Borghese und der italienischen Regierung wurde mir nahegelegt, daß die Regierung, die damals auf stürmisches Verlangen der Römer unseren Botschaftspalast auf dem alten Kapitol erwerben wollte, bereit sein würde, die Villa Borghese mit ihren Kunstschätzen im Tausch mit dem Palazzo Caffarelli herzugeben, wenn die Gemäldesammlung nicht vom Platz genommen würde. Ich gewann Baron Holstein für den Plan, der die Zustimmung des Fürsten Bismarck erwirkte, jedoch unter der Bedingung, daß der damalige deutsche Botschafter, Graf Solms, sich damit einverstanden erkläre. Als ich diesem davon sprach, geriet er in nicht geringe Entrüstung; niemals würde er in die Villa ziehen, wo schon wiederholt Leute an der Malaria gestorben seien. So wurde der Plan nicht weiter verfolgt!

Bald darauf, im Frühjahr 1893, rüstete unser junges Kaiserpaar zu einem Besuch am Königlichen Hofe in Rom. Die Kaiserin wünschte vorher noch eine kurze Übersicht über die hauptsächlichsten Kunstwerke in Rom zu erhalten und ließ mich darum ersuchen, ihr in einigen Stunden an der Hand verwandter Kunstwerke in unseren Sammlungen soweit einen

Überblick zu geben, daß sie mit größerem Genuß die Stadt und ihre Sammlungen besuchen könne. Als Grimm davon erfuhr, setzte er im Ministerium durch, daß wenigstens einige dieser Stunden seinem Schützling Frey übertragen wurden. Besonders glücklich war die Wahl nicht, da weder ich noch Frey Meister des Vortrags sind und daher beide nicht imstande waren, der hohen Frau wahre Begeisterung für die Kunst einzuflößen.

Im Frühjahr 1892 veranstalteten wir in der Alten Akademie wieder eine Ausstellung alter Kunstwerke aus Berliner Privatbesitz. Diesmal hatte der junge Dr. Seidel, der durch den Kaiser zum Direktor der Sammlungen des Königlichen Hauses ernannt war, die Schätze aus den Schlössern gewählt, und Geheimrat Lüders hatte das Porzellan herbeigeschafft. Die Aufstellung, die einen besonders glücklichen, heiteren Eindruck machte und allgemeine Bewunderung hervorrief, machten wir gemeinsam. Eine größere Publikation, die wir im Anschluß daran verfaßten, hält die gelungene Veranstaltung fest.

BESTÄNDIG AUF REISEN
WELTAUSSTELLUNG IN CHICAGO

Ich war in diesen Jahren seit dem Tode meiner Frau und namentlich seit dem Rücktritt Meyers jährlich monatelang auf Reisen gewesen, in Italien meist zweimal, ebensooft und selbst häufiger noch in London und Paris. Das Jahr 1893 wurde aber das Reisejahr par excellence. Im Frühjahr ging ich zweimal nach Paris, um der Versteigerung Spitzer beizuwohnen, in der ich eine Reihe seltener Plaketten, Medaillen und früher Elfenbeine billig erwarb. Zwischendurch reiste ich nach London und begab mich im April auf ein paar Wochen nach Italien und Wien. Nachdem ich mich zum Besuch der „World's Fair" in Chicago schon entschlossen und mir ein Billett für die Fahrt gesichert hatte, fuhr ich im Juli noch rasch mit Fritz Harck und Hugo von Tschudi nach St. Petersburg, wo ich seit 21 Jahren nicht gewesen war. Auf der Hinreise sahen wir Danzig und die Marienburg und besuchten Graf Dönhoff auf seinem stattlichen, reizend gelegenen Schlosse Friedrich-

stein unweit Königsberg. In Petersburg wohnte ich bei meinem alten Freunde Peter von Semenow, durch den uns in dem kurzen Aufenthalt von acht Tagen alle Kunstschätze auf das bequemste zugänglich gemacht wurden. In seinem weiträumigen alten Hause hatte ich Gelegenheit, seine umfangreiche Sammlung holländischer und vlämischer Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts genau zu studieren.

Bald nach unserer Rückkehr machte ich mich auf den Weg nach Amerika, vor allem, um mich dort nach Bildern alter Kunst, namentlich nach Gemälden von Rembrandt für meine Publikation umzusehen. Meine Hoffnung, daß ich als Kommissar hinübergeschickt würde, erfüllte sich nicht. Von den Museen wurde J. Lessing, für die Reichsdruckerei Kollege Lippmann beauftragt. Beide waren schon vor mir gereist. Nach kurzer Orientierung in New York fuhr ich direkt nach Chicago, wo ich den bequemsten Überblick über den Stand von Kunst und Kunstgewerbe zu gewinnen hoffte. Als ich in dem Hotel Auditorium in Chicago ankam, erkundigte ich mich nach dem Zimmer, das unser Konsul für mich bestellt hatte. Man wollte nichts davon wissen. Vielleicht würde bis zum Abend (es war früher Morgen) ein Zimmer frei. Noch eine ganze Reihe von Mitreisenden war in der gleichen angenehmen Lage! Um meine Zeit nicht zu verlieren, schlug ich den Weg zur Ausstellung ein. In dem überfüllten Coupé der Stadtbahn machte mir ein junger Herr freundlich Platz, und als ich in einem Katalog der amerikanischen Kunstabteilung zu blättern begann, fragte mich mein Nachbar, ob ich besonderes Interesse für amerikanische Kunst habe. Ein Wort gab das andere, so daß wir uns schließlich gegenseitig vorstellten. Ich war gerade mit dem Kunstkomitee der Ausstellung zusammengetroffen. Die Herren ließen es sich nicht nehmen, mir einen allgemeinen Überblick über die Haupträume der Ausstellung zu geben. Ich mußte bis zur sinkenden Nacht mit ihnen zusammen bleiben, und so oft ich versicherte, ich müsse nun endlich fort, um zu sehen, ob ich ein Zimmer bekäme, hieß es, ich hätte keine Eile. Einer der

Herren, Mr. Charles Hamill, würde mit mir fahren. Endlich fuhren wir und hielten vor einer stattlichen Villa, in die ich Herrn Hamill einen Augenblick begleiten sollte. Als ich mich in dem Zimmer umsah, stand ich inmitten meiner Sachen, die der Sohn des Hauses mittlerweile vom Hotel hereingeholt hatte. Durch zehn oder zwölf Tage war ich der Gast dieser Familie, deren liebenswürdige kunstsinnige Mitglieder mir den Aufenthalt außerordentlich genußreich machten. Solange ich in Amerika war, habe ich dieselbe großartige und doch gar nicht aufdringliche Gastfreundschaft genossen. In Chicago machte ich die Bekanntschaft von Sir William van Horne, dem bekannten Direktor der Canadian Pacificbahn. Ich folgte seiner Einladung nach Montreal und wurde von ihm zu den dortigen Sammlern gebracht. In Boston war ich einen Tag bei meinem alten Bekannten, Mr. Quincy Shaw. In New York waren meine Verwandten Degeners meine Wirte, und von dort holten mich verschiedene meiner neuen Freunde in Chicago zu einem Besuch nach Philadelphia, Baltimore und Washington ab. Unter so ausgezeichneter Führung konnte ich meine Zeit gründlich ausnutzen und lernte Amerika und seine Kunstfreunde von der allergünstigsten Seite kennen.

Die „World's Fair" machte mir einen sehr günstigen Eindruck, besonders im Vergleich mit den beiden Weltausstellungen, die ich in Paris gesehen hatte. Aus dem wüsten Strand zwischen dem Michigan-See und der Stadt hatte man durch künstliche Teiche und Anlagen, zwischen denen die Ausstellungspaläste verteilt und mit überreichem, plastischem Schmuck umgeben waren, ein imposantes Ganze geschaffen, das sich namentlich nachts bei reicher elektrischer Beleuchtung wahrhaft feenhaft ausnahm. Die meisten Bauten waren im Stil der italienischen Hochrenaissance gehalten, einige in vornehmer, origineller Weise. Am eigenartigsten erschien mir das Transportation Building, in großzügigem, romanischem Stil mit reicher Farbenwirkung durch Mosaikschmuck, während sonst die damals in den Vereinigten Staaten grassierende Imitation des

romanischen Stils, namentlich für Villen, einen wenig erfreulichen Eindruck machte.

Das amerikanische Kunsthandwerk hatte für uns Deutsche damals etwas Überraschendes und Bestechendes. Ohne Anschluß an bestimmte alte Stile hatte die Firma Louis C. Tiffany Geräte, Schmucksachen u. a. geliefert, die durch ihre Zweckmäßigkeit, durch die außerordentliche Beherrschung der Technik, das schöne Material und die reichen Farben fesselten. Ganz besonders galt das von der mannigfachen Anwendung des stained glass, einer Erfindung des tüchtigen Malers John Lafarge, die Tiffany in vielseitiger Weise ausgestaltet hatte. Ich gestehe, daß, als ich kürzlich, 18 Jahre später, noch einmal die Vereinigten Staaten besuchte, die Entwicklung trotz der verschiedenen, reichdotierten Kunstschulen, die inzwischen gestiftet waren, mir keineswegs das gehalten zu haben schien, was sie damals versprach. Die Freude am schönen Material hat sich in Prachtliebe verwandelt, durch die auch der Sinn für zweckmäßige, edle Form vielfach verlorengegangen ist. Auch die hohe Kunst hat in der Zwischenzeit keine wesentlichen Fortschritte gemacht. Whistler ist gestorben und Sargent noch stärker französisiert. Selbst die ältere Landschafterschule mit Innes an der Spitze hatte trotz des Einflusses, den sie von der Barbizon-Schule erhielt, mehr amerikanischen Charakter als heute die modernen Landschafter, die weit stärker von den Franzosen abhängig sind.

Vor Mitte Oktober war ich wieder zurück in Berlin. Die Heimreise auf einem kleinen Schiff des Bremer Lloyd gestaltete sich sehr stürmisch. Während ich sonst seetüchtig bin, fühlte ich mich diesmal gar nicht behaglich. Eines Tages sah ich meinen amerikanischen Bekannten trübselig beim Pokern zu. Da wurde mir plötzlich so elend, daß ich schleunigst nach unten in meine Kabine stürzte. Ich „erreichte den Hof mit Müh' und Not", aber kaum war ich in der Kabine, als die Explosion schon in furchtbarster Weise erfolgte. Wie ich endlich etwas zu Bewußtsein kam und wieder aus den Augen sehen konnte, erschien mir die Kabine fremd. Ich sah näher zu und

— richtig: ich war in der Kabine des Nachbars! Entsetzt und doch voll teuflischer Freude schlüpfte ich hinaus in meine eigene Kabine und lag nach wenigen Minuten in meinem sauberen, warmen Bett und schlief zwölf Stunden durch — so fest, daß ich nicht einmal von der Entrüstung des Nachbars etwas hörte, als er spät abends von seiner Pokerpartie herunterkam, und die freundliche Bescherung in seiner Kabine entdeckte! Von diesem Tage ab fühlte ich mich pudelwohl.

ZWEITE HEIRAT

Auf dem Rückweg von einer Italienreise suchte ich in München Freund Peter Halm in seinem neuen Heim auf, einer freundlichen, künstlerisch behaglichen Villa draußen in Gern und machte dann in Stuttgart dem alten Hofmarschall von Reischach, der einige Stücke aus seiner schönen Einrichtung süddeutscher Herkunft abzugeben wünschte, einen Besuch. Ich benutzte die Gelegenheit, um eine Verwandte meines Vaters, Frau Senatspräsident Gmelin, aufzusuchen. Hier lernte ich deren Tochter Anna kennen und hatte das Glück, in ihr eine zweite Gattin zu finden, die in meine Seele wieder heitere Ruhe, in mein verödetes Haus wieder Leben und Ordnung brachte. Ihr selbst freilich wurde nur zu bald eine harte Prüfung auferlegt durch die schwere Krankheit, die mich schon ein halbes Jahr nach unserer Hochzeit befiel, und die mich wiederholt viertel und halbe Jahre lang an das Bett fesselte. Ich habe die Nachwirkungen nie ganz überwunden, so daß ich seither von geselligem Verkehr so gut wie ausgeschlossen bin. Trotzdem ist sie mir stets die treueste Pflegerin gewesen, ihr verdanke ich es vor allem, daß ich durch den ersten schwersten Anfall mit dem Leben durchgekommen bin. Sie hat im Mitgenusse der Kunst, namentlich in den mir unterstellten Sammlungen, und später in dem harmonischen, heiteren Zusammenleben mit unseren drei Töchtern und mit deren Verwandten, eine Entschädigung gesucht und gefunden für die Entbehrung fast jedes größeren Gesellschaftslebens.

Schon unsere Hochzeit, am 27. Februar 1894, konnte nur im engsten Familienkreise in Stuttgart gefeiert werden, da meine gute alte Mutter einige Wochen vorher sanft entschlummert war. Leichte Schlaganfälle hatten sie seit Jahren mehr und mehr geschwächt, aber sie hatte sich doch noch bis zuletzt die Lebensfreude durch das Zusammensein mit ihren Kindern und Enkeln bewahrt.

NEUE ERWERBUNGEN. REMBRANDTS ANSLO

Ein paar Monate später ging ich mit meiner Frau nach Italien, wo mir wieder die Erwerbung mehrerer tüchtiger Kunstwerke gelang. In Florenz glückte es mir, von den Kunstwerken der Familie Torregiani, deren Ankauf zehn Jahre früher durch Meyer vereitelt war, wenigstens noch das großartige Porträt Signorellis und das farbig glasierte Reliefporträt eines Jünglings von Luca della Robbia anzuschaffen — freilich wesentlich teuerer, als seinerzeit der Preis für die ganze Sammlung gewesen war. Ein paar Jahre darauf erwarb ich aus demselben Haus die große, breit behandelte Bronzebüste eines Verwandten der Torregiani, des päpstlichen Sekretärs Rossi, dessen Palast neben dem der Torregiani lag und heute mit diesem vereinigt ist. Direkt von Bardini, der diese Käufe vermittelte, konnte ich die edle Figur einer Winzerin von Francesco Cossa (aus der Sammlung Barbacinti in Ferrara) erwerben, die in der Feinheit ihrer Erscheinung im Licht und in der landschaftlichen Ferne den Einfluß von Piero della Francesca bekundet.

Noch glücklicher war ich, als ich im Mai über Paris (wo ich den kleinen „Tod Mariä“ in der Art des Hugo van der Goes kaufte) nach London ging. Schon lange hatte ich auf den herrlichen „Anslo“ Rembrandts in der Sammlung des Earl of Ashburnam mein Auge geworfen, da ich wußte, daß der junge Lord dringend Geld brauchte. Diesmal kam ich zum Ziele. Wir vereinbarten den Preis von 20 000 £, aber da der Besitzer mich nicht kannte, verlangte er den Kauf irgendeines anderen, gleich bar zu be-

zahlenden Bildes seiner Sammlung. Ich wählte das weibliche Profilporträt unter dem Namen des Piero della Francesca (von dessen Lehrer Domenico Veneziano, wie ich damals schon annahm) und bot 2000 £ darauf. Lord Ashburnam nahm dieses Gebot sofort an. Er habe eine viel bescheidenere Summe erwartet für ein so häßliches Bild!

VERSÄUMTE GELEGENHEITEN

Als ich eben zum Abschluß gekommen war, schrieb mir ein Londoner Antiquar, Lindo Myers, daß er mich wegen eines hervorragend wichtigen Geschäfts für unsere Galerie sofort sprechen müsse. Da Myers kurz vorher wegen eines nicht sauberen Bankerotts die Haltung eines offenen Geschäfts verboten war, antwortete ich ihm auf wiederholte dringende, aber unbestimmt gehaltene Briefe nicht, zumal ich annahm, daß ihm niemand wirklich bedeutende Kunstsachen anvertrauen würde. Ein paar Tage darauf saß ich in der Stationshalle, um den Zug zu erwarten, der mich nach Berlin zurückführen sollte, als Lindo Myers atemlos aus De Keysers Royal Hotel, wo ich damals regelmäßig logierte, herüberkam. Ich dürfe noch nicht abreisen, beschwor er mich. Als ich ihm sagte, auf solche mysteriöse Andeutung hin könnte ich meine anderen Geschäfte nicht vernachlässigen, rückte er endlich mit der Angelegenheit heraus. Lord Northbrook brauche dringend Geld und habe ihn beauftragt, ihm sofort 10 000 £ zu verschaffen, wofür er die zehn besten primitiven Bilder seiner Sammlung, womöglich außerhalb Englands, verkaufen wolle, darunter den „Hieronymus“ von Antonello, den „Ölberg“ von Mantegna, das männliche Porträt des Petrus Christus usw. Der Preis schien mir so lächerlich niedrig, die ganze Sache so unwahrscheinlich, daß ich ihn auslachte; ein paar Minuten darauf führte mich der Zug nach Berlin zurück. Hier hörte ich schon nach wenigen Tagen, daß die National Gallery den Mantegna und den Antonello um 5000 £ gekauft habe, und zwar gerade durch Vermittlung von Myers.

Gleichzeitig entging mir ein in seiner Art kaum weniger wichtiger Kauf, im wesentlichen, weil ich wie meist in zu großer Hast war, und alle Geschäfte zu rasch abzuwickeln suchte. Ein kleiner armenischer Teppichhändler, von dem ich gelegentlich ein paar Teppiche für Bekannte erworben hatte, forderte mich auf, einen ganz hervorragenden, alten, großen Tierteppich bei ihm anzusehen, den er eben aus Persien bekommen habe. Ich sprach ein paarmal bei ihm vor, fand aber sein Geschäft immer geschlossen. Auch er kam dann schließlich unmittelbar vor meiner Abfahrt nach Deutschland noch einmal zu mir ins Hotel, da er mich zu längerem Bleiben bereden wollte. Um ihn einigermaßen zufriedenzustellen, gab ich ihm eine Karte an den mir befreundeten Direktor des South-Kensington Museums, Mr. Armstrong, in der ich ihn um Besichtigung des Teppichs bat, da ich den Besitzer als ordentlichen und intelligenten Mann in seinem Fach kennengelernt hätte. Auf diese Karte hin entschloß sich Armstrong, wenn auch ungern, zu dem Besuche und kaufte den Teppich sofort um 200 £. Das herrliche, intakte Stück, um die Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts entstanden, ist m. E. der stilvollste Teppich, der uns aus Persien erhalten ist. Er würde heute wohl den hundertfachen Wert der damaligen Forderung haben.

BEI DER KAISERIN FRIEDRICH IN CRONBERG

Unsere Sommerferien beschlossen wir in dem geliebten Pontresina zu verbringen. Während meine Frau mit meiner neunjährigen Tochter Marie ihre Mutter in Stuttgart abholte, fuhr ich auf Einladung der Kaiserin Friedrich mit einigen jungen Fachgenossen nach Cronberg, da ich ihr die Anfertigung eines reichillustrierten Katalogs ihrer Sammlungen zugesagt hatte. Einzelne Teile dieses Werkes sollten von früheren Hilfsarbeitern meiner Abteilung, von Fr. Sarre, R. Graul u. a. übernommen werden, nachdem mein Freund Dohme, mit dem ich den Katalog hatte ausführen sollen, leider zu früh seinem langjährigen Lungenleiden erlegen war. Die Kaiserin hatte mich persönlich eingeladen, eine Woche in Schloß Friedrichstein

ihr Gast zu sein, um in Muße ihre Kunstwerke studieren zu können. Ich hatte entschuldigend geantwortet, ich müsse meine Familie in die Schweiz begleiten, würde aber auf einen Tag mit meinen jungen Freunden kommen, damit wir uns die nötigen Notizen machen könnten. Die Absage und der Überfall mit ihr unbekannten jungen Leuten schien Ihre Majestät geärgert zu haben. Sie erschien nur auf einige Minuten, um uns zu begrüßen. Als zum Frühstück gegongt wurde, war Graf Seckendorff so freundlich, uns zu sagen, jetzt würden auch wir Hunger fühlen, er könne uns ein gutes Restaurant gleich vorn in Cronberg empfehlen, wohin uns der mitanwesende Bibliothekar Ihrer Majestät, Herr Leinhaas, führen würde; später könnten wir weiterarbeiten. Die Überraschung war keine geringe, war doch unsere Arbeit die reinste Gefälligkeit und ging ganz auf unsere Kosten. Wir hatten bis zu dieser Kneipe eine Viertelstunde Wegs zurückzulegen auf staubiger, schattenloser Chaussee, bei ungewöhnlicher Hitze, wodurch unsere Stimmung nicht gerade gehoben wurde. Erst beim kühlenden Trunke, mit dem uns der Bibliothekar der Kaiserin, ein früherer Hilfsarbeiter des Kunstgewerbemuseums, Leinhaas, regalierte, gewannen wir unseren Humor wieder und schlossen unsere Arbeit im Palais noch vor dem Abend ab.

SCHWERE ERKRANKUNG

Zwei Tage später war ich mit Frau und Kind von Chur aus bei prächtigem Wetter über die Lenzerhaide und den Albulapaß in Pontresina angekommen. Ich hatte mich sehr darauf gefreut, den Meinen das herrliche Oberengadin, in dem ich ganz zu Hause war, zu zeigen, aber vom ersten Tage an war ich arg geplagt durch Krankheit. Zunächst litt ich an ungewöhnlich häufigen und heftigen Anfällen meiner alten Flimmermigräne und bald darauf stellte sich ein empfindlicher Schmerz unter der Sohle ein. Da ich infolgedessen elend humpelte, sagte mir mein Nachbar, Professor von Leyden, eines Tages, er könne das nicht länger mit ansehen, er müsse mich einmal untersuchen. Aber er konnte nichts entdecken, erklärte

die ganze Sache für eine Sehnenzerrung und veranlaßte mich, größere Touren mitzumachen, obgleich ich dabei vor Schmerz ohnmächtig wurde. Auch nach einer zweiten Untersuchung blieb er bei seiner Diagnose. Kurz bevor unser Aufenthalt in Pontresina zu Ende ging, hörten die Schmerzen auf.

Meine Familie reiste voraus, während ich über München zurückkam. Ich war kaum ein paar Tage zu Hause, als ich plötzlich heftige Schmerzen in der Wade des linken Beines bekam, in dessen Fußsohle ich die gleichen Schmerzen gehabt hatte. Der Arzt erklärte es für eine eklatante, aber einfache Venenentzündung. Nach zehn oder zwölf Tagen war ich so weit, daß der Arzt mich aufstehen ließ. Nach ein paar Schritten sagte ich ihm, daß ich im kranken Bein nichts mehr fühle, daß ich jetzt aber genau dieselben Schmerzen in der Wade des rechten Beines habe. Der Arzt lachte, aber wenige Stunden darauf hatte ich eine starke Thrombose im rechten Bein.

Es folgte eine Entzündung nach der anderen, immer schwerer und weiter hinauf in den Oberschenkeln, in den Weichen. Schließlich trat plötzlich, im November, eine schwere Herz- und Lungenembolie ein, die etwa vierzig Minuten anhielt. Einer furchtbaren Erregung folgte tagelange Apathie, während derer sich die Ärzte, die mich bewußtlos glaubten, an meinem Bett über meinen Zustand stritten. Hoffnung schien keiner von ihnen zu haben. Doch hatten die Thrombosen damit ihr Ende erreicht; Besserung trat zwar sehr langsam, aber doch stetig ein. Nach monatelangem Liegen konnte ich im März einige Male das Museum wieder besuchen und im April einen Monat mit meiner Frau erst nach Nervi und dann nach Florenz gehen. Im Sommer nahm ich die Moor- und Solbäder in Meinberg im Teutoburger Wald, einem damals noch sehr primitiven Bade. Da sie mir anscheinend gut taten, wurde ich in den folgenden beiden Jahren nach Battaglia geschickt, um dort die Schlammbäder zu gebrauchen. Das erste Mal, wo ich nur in dem Abflußwasser aus dem Fango badete, bekam mir die Kur ausgezeichnet. Als aber im folgenden Jahre der Fango auf die Weichen, in denen die Entzündung am stärksten gewesen

war, aufgelegt wurde, erneuerte sich der nervöse Zustand und die Empfindlichkeit in den verödeten Venen. Eine Nachkur im Konstanzer Sanatorium des Dr. Fischer brachte wieder eine leichte Venenentzündung im Unterschenkel. Als ich mich hinterher in Berlin dem mich behandelnden Geheimrat Körte vorstellte, verlangte er — offenbar, weil er an die Entzündung nicht glaubte — ich solle schwedische Turnübungen machen, reiten und radeln! Dies brachte mich vollständig herunter, so daß gute Freunde Geheimrat Renvers als letzten Retter in der Not zu mir schickten, der auf einmal gleich zehn Medikamente verordnete und mich im Hochsommer — obgleich ich versicherte, daß es in meinen Venen arg spuke und ich stets hohen Puls hätte — nach Gastein schickte. Die Reise und die leichten Steigungen in Gastein wirkten so ungünstig auf mein Befinden, daß ich mich nach wenigen Tagen legen mußte, und daß ich mit immer neuen Rückfällen (mehr „Venenstörungen" als eigentlichen Entzündungen) bis in das Frühjahr zunächst in Gastein, dann in Konstanz und schließlich zu Hause liegen mußte. Erst als ich mehrere Jahre später Professor Schweninger zu Rate zog und dieser mich versicherte, mir könnten keine Medikamente, sondern nur Ruhe und größte Schonung allmählich helfen, trat nach und nach eine Besserung ein, wenn ich auch oft genug noch auf kürzere oder längere Zeit liegen mußte und die Disposition zu Venenentzündungen, zusammen mit leichteren Anfällen von Gicht, die wahrscheinlich das ererbte Grundübel bei mir ist, seither behalten habe.

In diesen langen und langwierigen Anfällen meiner Krankheit habe ich mich vor allem dadurch hochgehalten, daß ich meine dienstlichen Geschäfte, soweit das vom Bett aus überhaupt möglich war, regelmäßig abgewickelt habe und die wissenschaftlichen Arbeiten, deren ich ja gerade verschiedene sehr umfangreiche begonnen hatte, noch in den letzten Jahren des Jahrhunderts weiterführte und selbst zum Abschluß brachte, — so das große Rembrandtwerk, die Toskanischen Bildwerke, die Kataloge der Sammlungen der Kaiserin Fried-

rich, der Sammlung Rudolph Kann u. a. m. Daneben konnte ich neue kleinere Arbeiten erledigen.

Anfangs, als sich im Winter 1894—95 eine Entzündung an die andere reihte und die schwere Embolie hinzukam, hatte man mich in unseren Museumskreisen offenbar aufgegeben. Gerade mitten in der schwersten Krise bekam ich dafür verschiedene Beweise, die nicht gerade geeignet waren, meine Rekonvaleszenz zu befördern. So gratulierte mir ein Londoner marchand-amateur zu meiner fortschreitenden Besserung, habe ihm doch ein Kollege von mir erzählt, daß ich im Sterben liege, und daß er schon zu meinem Nachfolger bestimmt sei. Arg spielte mir damals ein Florentiner Händler mit, der mir vor allem verdankte, daß er zum ersten und reichsten Kunsthändler Italiens geworden war. So hatte er sich die amüsante Spielerei der Errichtung großer Villen in der Nähe von Florenz leisten können, für die er das herrlichste alte Material verwandte, um sie schließlich, nachdem sie Millionen gekostet hatten, unfertig stehen zu lassen oder gar abzubrechen. Dieser Ehrenmann, der durch A. von Beckerath erfahren hatte, daß mein Ende stündlich zu erwarten sei, setzte sich flugs hin und sandte mir einen Brief mit der Bemerkung, daß er „nur persönlich" abzugeben sei. Darin befand sich als Beilage die „Restnote" für die letzten Jahre. Dieser Brief kam zufällig — ohne daß ihn, wie sonst, meine Frau vorher untersucht hätte — in meine Hände und überraschte mich durch die Mitteilung, daß ich — nicht etwa noch 3000 francs für die Museen, wie ich mir bewußt war — sondern rund 105 000 francs an Herrn Bardini zu zahlen hätte. Da diese Schulden verschiedene Jahre zurückliegen sollten, und die Benennung der Stücke sehr unbestimmt war, konnte ich nicht sofort vom Bett aus kontrollieren, worauf der Schwindel beruhe. Später entdeckte ich, daß Herr Stefano Bardini eine Reihe teurer Erwerbungen, die Fürst Liechtenstein und Alfred Beit in meiner Gegenwart und auf meinen Rat gemacht hatten, die sie ihm dann aber direkt bezahlten, auch mir auf Rechnung gestellt hatte oder richtiger, daß er so tat, als ob sein Sekretär sie mir notiert hätte, um sie

von der „Witwe Bode“ glatt einzukassieren. Seither hat sich meine Frau Ende jedes Jahres von ihm schriftlich bestätigen lassen, daß ich keine Schulden bei ihm habe.

Ich hatte aber in dieser schweren Zeit neben solchen niederschlagenden Erfahrungen auch erfreuliche Überraschungen. Der Mitinhaber von Durlacher Bros. in London, der liebenswürdige und feinsinnige Murray Marks, war mir stets dankbar dafür geblieben, daß ich auf seinen Wunsch seinem Vater, dem es damals sehr schlecht ging, ein paar Bronzen von Gian Bologna für volle 100 £ abgenommen hatte. Darunter befand sich auch die große Gruppe des Raubes einer jungen Frau. Jetzt schickte mir Murray Marks zur Ansicht eine köstliche Bronzestatuette von Bertoldo, den sogenannten Schutzflehenden, die der Museumsverein für unsere Sammlung erwarb. Ich erinnerte mich, während ich das Stück lange neben mir am Bett stehen hatte, um mir über den Meister klar zu werden und mich daran zu erfreuen, eines ähnlichen Figürchens, das Fürst Liechtenstein zwölf oder fünfzehn Jahre früher in meiner Gegenwart von Bardini gekauft hatte. Da ich gerade jenen (freilich sehr unschuldigerweise) durch Beihilfe bei Erwerbung des Fürsten veranlaßten Mahnbrief Bardinis bekommen hatte, so schrieb ich ihm, er möge mir für unsere Sammlungen, für die ich so oft das eine oder andere schöne Stück erbettelt habe, die kleine Bronzestatuette des „Bettlers“ gewissermaßen als ein sprechendes Denkmal für meine Tätigkeit an den Museen stiften. Wenige Tage darauf konnte ich an meinem Bett als Pendant der Statuette Bertoldos diese köstliche Bronze aufstellen. Leider ist es mir bisher nicht gelungen, über den Meister dieses köstlichen Figürchens ins klare zu kommen.

Als ich endlich wieder außer Bett war, hatte ich eine andere Freude. Es meldete sich bei mir der junge Wiener Kunsthändler Hans Schwarz, der meinen Rat über ein kleines Bild wünschte. Obgleich ich damals noch kaum jemanden sehen durfte, nahm ich ihn doch an, da ich wenige so brave Leute im Kunsthandel kennengelernt habe wie diesen nur zu jung ver-

storbenen Mann. Er brachte ein kleines Männerbild, das er im Handel in Brüssel als angeblichen Rembrandt gekauft hatte; es schien ihm ein trefflicher Fabritius. Da er es um 8000 M. abzugeben bereit war, übernahm ich das Bild sofort für unseren Verein. Es ist der schöne kleine, um 1645 gemalte Rabbiner von Rembrandt in unserer Sammlung.

GRÜNDUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS-VEREINS

Daß mein Befinden in diesem Winter ein sehr kritisches war, blieb auch mir keineswegs verborgen. Ein plötzlicher Abschied mitten aus meiner Tätigkeit heraus wäre mir damals sehr schmerzlich gewesen. Waren auch verschiedene Sammlungen während meiner Tätigkeit an den Museen wesentlich bereichert und zum Teil erst begründet worden, so standen doch andere, selbst größere Aufgaben noch bevor. Noch immer galt es, für diese Sammlungen den Platz und die richtige Aufstellung zu finden, den Neubau eines „Renaissancemuseums" durchzusetzen und auszuführen. Noch waren ganze Gattungen der Kunst in unseren Museen als überhaupt nicht berechtigt in einem Museum für höhere Kunst fortgelassen, deren Aufstellung mir notwendig oder sehr nützlich erschien. Vor allem wünschte ich den Versuch zu machen, unsere Museumsfreunde in einem Verein zusammenzufassen, durch den auch für einen Nachfolger eine wesentliche Unterstützung im Sammeln gesichert worden wäre. Nur an diese letztere Aufgabe konnte ich schon während meiner Krankheit denken. Was ich auf dem Krankenlager entworfen und mit mehreren Freunden brieflich verabredet hatte, kam bald darauf zur Ausführung. Mit Rücksicht darauf, daß damals der Neubau des von Kaiser Friedrich stets gewünschten Renaissancemuseums noch nicht gesichert war, steckten wir uns die Durchführung dieses Planes als erstes Ziel und als weiteres die Förderung der Sammlungen im Neuen Museum. Zunächst traten schon im Jahre 1895 einundzwanzig Kunstfreunde der Museen zusammen. Nachdem dann

REMBRANDT VAN RIJN, PREDIGER ANSLO, EINE WITWE TRÖSTEND

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 102)

der Kaiser das Protektorat übernommen hatte und dem Verein die Rechte einer juristischen Person verliehen waren, konstituierte er sich im April 1896 unter dem Namen „Kaiser-Friedrich-Museums-Verein". Damals zählte er 44 Mitglieder, jetzt beläuft er sich schon seit Jahren auf etwa 100 Mitglieder, eine ansehnliche Zahl, da der jährliche Beitrag 500 M. beträgt, und außerhalb Berlins nur wenige Mitglieder zu gewinnen waren, und auch später kaum zu gewinnen sein werden. Denn allerorten sind seither Museumsvereine nach dem Vorbild des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins und teilweise in Konkurrenz mit demselben gebildet.

Der Verein hat, nachdem sein erstes Ziel, die Durchsetzung eines Neubaus, rasch erreicht war, seine weiteren Aufgaben, die Förderung der Erwerbungen für die Sammlungen, in vollem Maße erfüllt. Nach allen Richtungen sind aus den Beiträgen Ankäufe gemacht worden, meist von hervorragenden Meistern, darunter mehrere Bilder von Rembrandt, u. a. der „Mann mit dem Goldhelm", ein Porträt von Memling, die „Kreuzigung" von J. van Eyck, ein Porträt des Meisters von Flémalle, das Altärchen von Martin Schongauer, Bilder von Masaccio, Tintoretto, drei Guardis, eine Tiepolo-Skizze, Bilder von G. Terborch, Jacob Ruisdael, Brekelenkam u. a. m. Dazu eine Reihe unserer schönsten Renaissanceskulpturen: die edelste Madonna von Luca, die prachtvolle große Büste von Sperandio, die feine Statuette des heiligen Bernhardin von Niccolo dell' Arca, Bronzen von Riccio, Gian Bologna, eine Reihe großer und besonders kleinerer deutscher Bildwerke usw. Daneben konnten durch Vorschüsse aus dem eisernen Fonds des Vereins die bedeutendsten Erwerbungen dieser Jahre, die Erwerbungen aus der Sammlung P. Clinton Hope, aus der Sammlung A. Thiem, der Gemälde von Fouquet, Simon Marmion, van Eyck usw. gesichert werden, während andererseits durch das regere Interesse der Mitglieder des Vereins eine beträchtliche Zahl wertvoller Geschenke an unsere Sammlungen gelangt ist.

BAU DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS

Bei den Vorbereitungen und der Konstituierung des Vereins war mir Graf Dönhoff-Friedrichstein, der den Vorsitz annahm und seither innehat, wie so oft, besonders behilflich. Er hat damals auch das Seinige getan, um die Entscheidung über den Neubau mit herbeizuführen. Seit Jahren hatte Miquel, der im Ministerium allmächtig war, vom Bauen nichts hören wollen. Unser Generaldirektor war dadurch schließlich so verschüchtert, daß er die Forderung gar nicht mehr aufzustellen wagte. Über Miquel direkt an den Kaiser zu gehen, wagte niemand. Ich hatte, um endlich eine Entscheidung herbeizuführen, mir von der Kaiserin Friedrich als „Honorar" für den Katalog ihrer Sammlungen ihre Unterstützung bei der Durchbringung des Neubaues, für den sie sich selbst von jeher warm interessiert hatte, und zu dessen Ausführung ihr Schützling Ihne auserkoren war, versprechen lassen. Als ich im Winter 1895/96 den Katalog fertig überliefern konnte, und die Kaiserin sehr befriedigt erklärte, sie wisse gar nicht, wie sie mir dafür danken solle, erinnerte ich sie an ihr altes Versprechen. Sie lehnte schroff ab. Von ihrem Sohn wolle und könne sie nichts erbitten, keinesfalls! Alles Bitten half nichts. Doch im Fortgehen sagte mir Graf Seckendorff, ich möge mich beruhigen, heute mittag frühstücke Seine Majestät bei der Kaiserin Friedrich, da würde sie ihn an den Bau erinnern, ich könne mich fest darauf verlassen. Am folgenden Morgen kam der Generaldirektor ganz aufgeregt zu mir in die Galerie: der Bau des Kaiser-Friedrich-Museums sei durchgesetzt und die sofortige Inangriffnahme der Pläne befohlen. Gestern abend bei einem Hoffest habe der Kaiser den Kultusminister und Herrn von Miquel allein in eine Nische gezogen und habe dem letzteren Vorwürfe gemacht, daß er immer noch das Geld verweigere für den Bau, den schon sein Vater als einen der dringendsten habe in Angriff nehmen wollen. Miquel habe geantwortet, nichts läge ihm ferner als das, aber niemand habe ihm seit Jahren von der Absicht dieses Baues gesprochen. Mit besonderer Freude stelle er sofort jedes gewünschte Geld für den

nächsten Etat zur Verfügung. Der Minister habe ganz erstaunt gefragt, woher plötzlich dieser günstige Wind wehe, die Aufklärung konnte ich ihm zuteil werden lassen.

Nun gab es endlich wieder frische, fröhliche Arbeit! Es galt zunächst, die Pläne mit Ihne zu entwerfen. Platz und Baugrund waren die allerungünstigsten: ein unregelmäßiges Dreieck, das an zwei Seiten vom Wasser, an der dritten von der Stadtbahn begrenzt ist. Eine völlige Ausnutzung dieser für unsere Zwecke damals schon kaum genügenden Fläche ließ sich nur dadurch ermöglichen, daß der Eingang von der allein freien Spitze des Dreiecks aus genommen und der Hof in der Mitte als Oberlichthof ausgestaltet und mit zum Aufstellungszweck verwendet wurde. Bei einer so gründlichen Ausnutzung des ganzen Baugrundes erschien mir für die Unterbringung der Gemäldegalerie wie der Originale und Abgüsse der Plastik christlicher Epochen geeigneter Raum vorhanden zu sein, namentlich, nachdem mir die Verwendung des hofartigen Mittelraumes zur Aufstellung der größten Altarwerke, in Bild und Plastik, und die Herrichtung dieses Raumes als Kirchenraum in den Formen der Florentiner Renaissance gelungen war.

Leider wurden noch während des Baues wesentliche Änderungen in der Bestimmung desselben getroffen. Da der Generaldirektor annahm, daß namentlich für die plastische Abteilung der Raum viel zu reichlich von mir bemessen sei, so bestimmte er, daß auch das Münzkabinett und das Kupferstichkabinett im Erdgeschoß mit zur Aufstellung kommen sollten. Nachdem der Bau schon unter Dach war, stellte sich heraus, daß die für das Kupferstichkabinett vorgesehenen Räume zu starkes Reflexlicht hatten, und da inzwischen die Fassade von Mschatta erworben war, für die sich sonst nirgends ein Platz fand, so wurde diese nebst den Anfängen der islamischen Sammlung an Stelle des Kupferstichkabinetts provisorisch im Erdgeschoß untergebracht, freilich in sehr ungenügender Weise.

Eine viel empfindlichere Schädigung, namentlich für die Disposition der Räume im Obergeschoß, war die vom

Generaldirektor „im Interesse der historischen Abfolge der Galeriesäle“ noch während des Baues durchgesetzte Verlegung der Haupttreppe. Diese sollte nach dem ursprünglichen Plan direkt in den Raphael-Tapetensaal führen, der als feierlicher Eingangsraum gedacht war, von dem aus der Beschauer sofort in die Hauptsäle der Galerie gelangt wäre. Statt dessen wurden die beiden Treppenflügel umgedreht, so daß sie jetzt aus dem Bau gleich wieder hinauszuführen scheinen. Dadurch kamen zugleich die hier über dem Eingang geplanten Räume für die Abteilung der deutschen Gemälde in Fortfall, so daß diese in durchaus ungenügender Weise zwischen den Räumen der niederländischen Schulen und im Erdgeschoß zwischen den Skulpturen untergebracht werden mußten.

Die dem Architekten bei der Eröffnung gemachten Vorwürfe über diese Mängel sowie über die unklare Disposition der Ausstellungsräume im Oberstock waren durchaus ungerechtfertigt. Nicht gelungen war es ihm dagegen, den Räumen im Erdgeschoß die nötige Tiefe zu geben, woran freilich in erster Linie der Bauplatz die Schuld trägt, wie er auch in der Ausstattung, in den Verhältnissen der Bauglieder (die z. B. in der Basilika viel zu kräftig sind) und der architektonischen Details, in der Zeichnung und Farbe der Fußböden, Decken usw. keineswegs eine glückliche Hand bewies, obwohl er dabei unnötigen Luxus getrieben hat. Um den Charakter der Räume den Kunstwerken, die dafür bestimmt waren, möglichst anzupassen, hatte ich in den folgenden Jahren an Türeinrahmungen, einzelnen Decken, Wappen, Gobelins und verschiedenartigen dekorativen Möbeln allerhand, namentlich in Italien, zu beschaffen gesucht und hatte bei Anordnung der Türen in den Oberlichtsälen so viel wie möglich durchgesetzt, daß die Eingangswand nur eine Tür in der Mitte, die gegenüberliegende Wand dagegen zwei Türen an den Seiten (oder umgekehrt) erhielt, damit sich interessante Durchblicke und Ausblicke auf hervorragende Gemälde oder Skulpturen bieten möchten. Meiner Absicht, die Räume nicht zu hoch zu halten,

ist der Architekt im Oberstock nachgekommen. Hier sind sogar einzelne Oberlichtsäle entschieden zu niedrig ausgefallen. Im Erdgeschoß wirken sie dagegen meist zu hoch, namentlich erscheinen sie so auf der Schmalseite der Räume. Einzelne Mängel des Baues sind auch durch die Unstimmigkeit zwischen Ernst Ihne, dem Architekten, und dem ausführenden Baumeister Hasak herbeigeführt. Letzterer pflegte darauf loszubauen, ohne sich mit Ihne oder mir in Verbindung zu setzen oder sich viel um die Forderungen unseres Programms zu kümmern. Dadurch sind die Abmessungen verschiedener Räume und die Größen mehrerer Oberlichter verfehlt worden. Als ich mich über diese Vergewaltigung unseres Programms beschwerte, hieß es, das Programm sei leider verlegt, und nach Ablieferung des Baues fand sich, daß die gesamten Bauakten verschwunden waren! Jahrelang ist danach gesucht worden, aber vergebens. Trotzdem konnte ich nicht durchsetzen, daß seitens des Ministeriums eine Untersuchung darüber eingeleitet wurde.

BILDUNG EINER ALTCHRISTLICH-BYZANTINISCHEN ABTEILUNG

Nachdem der Plan für das Renaissance-Museum festgestellt, die Mittel bewilligt und der Bau im Frühjahr 1897 begonnen war, hatte ich Muße, für gute alte Ausstattungsstücke zu sorgen, die damals noch leichter zu beschaffen waren als heute. Gleichzeitig suchte ich einige Abteilungen, namentlich der plastischen Sammlung, die bei uns früher stark vernachlässigt waren, noch auszubauen, um bei der Eröffnung des Museums die Sammlungen vollständiger und vielseitiger zeigen zu können. So fehlte die altchristliche wie die byzantinische Plastik und Kleinkunst fast vollständig. Ich hatte die Berufung von Dr. Voege, der früher schon kurze Zeit bei der Abteilung gearbeitet hatte, gerade zu dem Zwecke vorgeschlagen, um Erwerbungen in dieser Richtung zu machen.

Da mir im italienischen Handel altchristliche Altertümer nur ganz selten vorgekommen waren, schien mir die Türkei ein gün-

stigeres Feld dafür, um so mehr, als wir schon 1891 aus Konstantinopel ein paar interessante Stücke hatten erwerben können. Die Reise des Kaisers nach dem Orient bot die günstige Gelegenheit, um durch seine Vermittlung eine Erleichterung des Ausfuhrverbots bei der türkischen Regierung durchzusetzen. Sie wurde zugesagt, leider aber später kaum berücksichtigt. Voege ging 1898 auf kurze Zeit nach Konstantinopel, Smyrna und Saloniki. In Smyrna konnte er eine Sammlung altchristlicher Bronzelampen und kleiner Bronzekruzifixe im Besitz des französischen Konsuls erwerben. Sonst aber zeigte es sich, daß ein größerer Vorrat von käuflichen altchristlichen Kunstwerken in der Türkei nicht vorhanden war, und daß es für die gelegentlich auftauchenden Stücke, bei dem Wahlspruch der Orientalen „col tempo", besonderer Unterhändler an Ort und Stelle bedarf, um die Gelegenheit zu entdecken und auszunutzen. Auf diese Weise gelang die Erwerbung von einigen wertvollen Stücken durch Vermittlung unseres Generalkonsuls Stemrich in Konstantinopel. Später hat unser damaliger Vertreter in Konstantinopel, der jetzige Direktor der Antikenabteilung, Theodor Wiegand, im Laufe der Jahre eine Anzahl wertvoller altchristlicher und namentlich auch byzantinischer Dekorationsstücke und Skulpturen zusammengebracht.

Zu einer wesentlichen Erweiterung dieser Abteilung in anderer Richtung bot ein Aufenthalt von Professor Jos. Strzygowski in Ägypten während des Winters 1901/02 erwünschte Gelegenheit. Ich hatte etwa 20 000 Mark für Erwerbungen dort aus Beiträgen von Museumsfreunden und aus dem Honorar eines von mir verfaßten Katalogs gesammelt. Strzygowski hat mit diesen mäßigen Mitteln in kurzer Zeit dank seiner ausgezeichneten Kenntnisse dieser Epoche und seiner Findigkeit eine Sammlung byzantinischer und namentlich koptischer Antiquitäten für unsere Museen zusammengebracht, die an Vielseitigkeit und archäologischem Interesse selbst der gleichen Sammlung des Museums in Kairo nicht nachsteht, nachdem sie seither durch den früheren Direktor der Khedivial-Bibliothek, Professor Moritz, u. a. noch in erfreulicher Weise

bereichert werden konnte. Gleichzeitig hat sich diese Abteilung aber auch für die altchristliche Kunst Italiens durch eine ansehnliche Zahl archäologisch interessanter Stücke, meistens von Marmorsarkophagen und Fragmenten, in erwünschter Weise erweitern lassen, namentlich dank der Vermittlung von Dr. Ludwig Pollak in Rom.

AUSBAU DER ABTEILUNG FÜR MITTELALTERLICHE PLASTIK ITALIENS

Die Abteilung der mittelalterlichen Plastik Italiens, welcher ich von vornherein meine Aufmerksamkeit zugewandt hatte, konnte noch kurz vor der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums und seither durch regelmäßige Vermehrungen zu einer der reichhaltigsten und instruktivsten Sammlungen ihrer Art ausgestaltet werden. Dagegen haben wir von der mittelalterlichen Plastik Frankreichs, trotz wiederholter Bemühungen des in dieser Kunst so bewanderten Dr. Voege, leider nur einige wenige gute Stücke erwerben können, und zwar das beste in Pisa, eine große Marmormadonna, die sich früher in der dortigen Kirche San Francesco befunden haben soll, und die ich im Florentiner Kunsthandel entdeckte. Denn Italien habe ich damals, trotz meiner Erkrankung und zum Teil gerade zum Zweck der Rekonvaleszenz, regelmäßig im Frühjahr und gelegentlich auch im Herbst auf einige Wochen besucht, während ich meine Dienstreisen nach London und Paris längere Zeit einschränken mußte.

WEITERE ERWERBUNGEN BESONDERS IN ITALIEN

Leider zwang mich meine Krankheit, die verschiedenen großen Ausstellungen jener Jahre: die beiden Rembrandt-Ausstellungen in Amsterdam und London, die Weltausstellung in Paris 1900, die van Dyck-Ausstellung und die Jordaens-Ausstellung in Antwerpen zu versäumen. Die Brügger Ausstellung 1902 war die erste große Ausstellung, die ich wieder besuchen durfte. Zu wichtigen Versteigerungen sandte ich daher meist Dr. Max Friedländer, der 1896 nach

Tschudis Berufung zum Direktor der Nationalgalerie auf meinen Wunsch als Assistent bei der Galerie eingetreten war. Seinem Interesse und seiner hervorragenden Kenntnis der älteren nordischen Schulen verdankt die Galerie verschiedene treffliche Werke, die er im Londoner Kunsthandel fand, so das männliche Porträt des Meisters von Flémalle, den Mann mit dem Kammerherrnstab von Jan van Eyck, den Johannes Baptista in der Landschaft von Geertgen tot St. Jans u. a. m. Auch die Prüfung und den Ankauf der beiden Altarbilder von Hugo van der Goes in Madrid und Monforte hat Friedländer vorgenommen, erstere gemeinsam mit Generaldirektor Schoene.

Ausnahmsweise habe ich während meiner Krankheit auch wohl einmal nur auf eine Photographie hin die Erwerbung eines nicht zu kostspieligen Kunstwerkes gemacht; nicht immer blieb mir dabei eine Enttäuschung erspart! Ich habe daher, selbst in den ersten Jahren nach meiner Erkrankung, in denen ich sehr unbeweglich war, Reisen zur Besichtigung nicht gescheut, wenn es nur irgend meine Gesundheit erlaubte. Auch von den Bädern aus, die ich damals zu meiner Rekonvaleszenz aufsuchen mußte, konnte ich gelegentlich günstige und selbst hervorragende Erwerbungen für uns machen.

Im Frühjahr 1895, als ich eben wieder reisefähig war, brachte mich meine Frau nach der Riviera. Der Aufenthalt in Nervi tat mir nicht gut, da die Wege für meine kranken Beine zu wenig eben waren. Trotzdem machte ich eine Fahrt nach einer nahen Villa Spinola, wo ich ein Porträt von van Dyck sehen sollte. Ich fand das Bildnis eines jungen, vornehmen, schönen Mädchens, ein zweifellos echtes Werk von van Dyck, aber so verräuchert und verkohlt von dem Kamin, über dem es seit ein paar Jahrhunderten hing, daß ich nicht einmal den Preis von 10 000 francs, der dafür gefordert wurde, zu zahlen wagte. Später hat es Sedelmeyer um 5000 francs gekauft, Hauser glückte es, das Bild durch Tränkung mit Öl wieder so sehr zu beleben, daß es Adolph Thiem erwarb. Heute ist es als Geschenk des Herrn Thiem in dem Kabinett unserer Galerie aufgestellt, das seinen Namen führt. Wie billig

damals gelegentlich Gemälde von van Dyck in Genua zu haben waren, für den sonst schon seit der napoleonischen Epoche regelmäßig ganz übertriebene Preise gefordert wurden, erfuhr ich einige Zeit darauf. Mir wurde durch eine etwa fingergroße Dilettantenphotographie das Bildnis eines jungen Mannes in ganzer Figur angeboten. Das Bild selbst konnte man mir nicht zeigen, da es von einem Spediteur in einem Speicher der Turiner Station gepfändet war. Da es mir jedoch nach der Photographie einen durchaus echten Eindruck machte, erwarb ich es schließlich um 1200 francs. Ich hatte die Katze im Sack gekauft, aber sie war gut. Wenn das Bild auch für unsere Galerie nicht genügte, so war es doch als Kaminstück für den Bildersaal eines Bekannten sehr erwünscht.

In Meinberg, wo ich im August desselben Jahres die Schlammbäder nahm, benutzte ich die Muße, um für Rudolf Kann einen Katalog seiner Bilder anzufertigen, den ich später noch einmal umarbeitete, als er seine Sammlung durch eine Anzahl von Meisterwerken bereichert hatte. Gerade damals begannen die alten adligen Familien in England unter der Hand einzelne ihrer besten Werke um hohe Preise (wie man damals glaubte) zu verkaufen. Sie beehrten mich zum Teil mit dem „first offer", so Lord Carlisle, Lord Brownlow, Earl Darnley, Lord Ashburnham. Aber unsere Mittel reichten für die geforderten Preise nicht aus, zumal sie damals gerade durch die Beteiligung am Verkauf der Sammlung Clinton Hope festgelegt waren. Ich habe dann die Bilder Berliner Bekannten und, da auch diese meist nicht mittun wollten, Rudolf Kann oder Alfred Beit empfohlen.

Während ich in Meinberg war, richteten Prinz und Prinzessin von Schaumburg die Residenz im nahen Detmold ein. Die Prinzessin bat mich, ihr bei der Bestimmung und Aufstellung der Bilder und Miniaturen behilflich zu sein. Ich konnte ihr zugleich für die Einrichtung eine Anzahl guter Möbel in den Badezellen von Meinberg nachweisen, die der Hofverwaltung gehörten. Leider sollte sie nicht sehr lange Freude daran haben!

Neben Meinberg hatte mir mein alter Freund und ärztlicher Ratgeber, Professor Hasse, welcher damals als hoher Achtziger in Hannover lebte, als besonders wirkungsvolles Moorbad Battaglia empfohlen. Da ich mich den Winter über wesentlich erholte, reizte mich der Gedanke, einmal mehrere Wochen in einem italienischen Bade zuzubringen, das am Fuße der Euganeischen Berge und ganz nahe bei Padua und Venedig gelegen ist. Ich ging also im Mai 1896 nach Battaglia, und da mir die Kur sehr gut bekam, ein Jahr darauf noch einmal.

Bei diesem zweiten Aufenthalt traf ich dort die Prinzessin Friedrich Karl von Preußen. Der Umgang mit der liebenswürdigen alten Dame wurde leider etwas erschwert durch ihre hochgradige Taubheit. In ihrer Gefälligkeit ging sie so weit, daß sie mir sogar bei Erwerbungen für unsere Sammlungen zu helfen suchte. Ich hatte ihr von einer Sammlung der Marchesa Salvadori in Padua erzählt, in der ein Marmorrelief von Dalmata und einige treffliche frühpaduaner Bronzen seien, welche die Besitzerin durchaus nicht verkaufen wolle. Die Prinzeß meinte, ob eine Anfrage ihrerseits uns nicht helfen könne. Sie würde gern an die Dame schreiben, möchte aber die Sammlung vorher einmal mit mir sehen. Wir fuhren daher eines Tages gleich nach dem zweiten Frühstück nach Padua, wurden aber unterwegs von einem so heftigen Gewitter überrascht, daß wir aussteigen und in ein Bauernhaus an der Straße flüchten mußten. Recht verspätet gelangten wir nach Padua, wo wir die Marchesa Salvadori zwar nicht antrafen, aber die Sammlung wenigstens sehen und die Auswahl der besonders wünschenswerten Stücke machen konnten. Tags darauf schrieb die Prinzessin. Erst nach Wochen kam eine Antwort, leider eine ablehnende und obendrein in sehr unhöflicher Form.

Bei einer der Fahrten nach Padua gelang mir die Erwerbung eines prächtigen Renaissancetisches von außerordentlichen Dimensionen, den das Findelhaus schon seit Jahr und Tag für 500 Mark nicht hatte verkaufen können. Der mehr als 5 Meter lange, auf drei mächtigen, reichgeschnitzten Beinen ruhende Tisch schmückt heute unseren Saal der Raphael-Tapeten. Von

Battaglia aus erwarb ich gleichzeitig auch die imposante Tonbüste eines Bologneser Professors, der seine Linke auf die Brust gelegt hat, das Meisterwerk Sperandios. Ich kannte die Büste seit Jahren im Besitz eines Professors Corvisieri in Rom, der seine Beziehungen zur Geistlichkeit in geschickter Weise für gelegentliche Käufe und Verkäufe von Kunstwerken benutzte. Da Venturi die Erwerbung der Büste für den Staat dringend wünschte, hatte ich nie darauf unterhandelt. Als mir aber ein durch Battaglia reisender Händler mitteilte, daß Corvisieri, nachdem er acht oder zehn Jahre auf den Abschluß des Kaufs durch die Regierung vergebens gewartet habe, die Büste jetzt dringend zu verkaufen wünsche, ließ ich sie durch den Händler zum Preise von etwa 7500 Mark erwerben. Da sie sich in Rom befand, war es leicht, die Ausfuhrerlaubnis zu erhalten, denn damals interessierten sich die meisten Herren der Ausfuhrkommission in Rom nur für die Antike. Die Büste Sperandios erhielt mit einem „pfui“ und einer Schätzung auf 100 francs sofort das lascia-passare.

GAUNEREI EINES ITALIENISCHEN KUNSTHÄNDLERS

Ein anderer Kauf, der mir sicher zu sein schien, das sympathische Werk des Giovanni Minelli, entging mir durch die Intrige eines Florentiner Händlers, der mir zu größtem Dank verpflichtet war, aber gerade damals in Verbindung mit einem amerikanischen Händler getreten und zu jedem Streich gegen mich bereit war. Ein vornehmer, in der Nähe von Padua angesessener Conte Schio in Custoza hatte mir nach Berlin die Photographie der reizvollen Pietà mit der Prinzessin von Lusignan als Stifterin zugesandt, um von mir eine Schätzung oder ein Angebot darauf zu erhalten. Ich antwortete ihm, daß ich binnen kurzem mich in Battaglia zur Kur aufhalten und mir dort das Original ansehen würde. Da ich den Weg über Florenz nahm, war ich unvorsichtig genug, jenem Händler, der das Stück kannte, aber nicht den Mut gehabt hatte, ein Gebot darauf zu machen, davon

zu sprechen. Als ich mich nun wenige Tage später von Battaglia aus beim Conte Schio anmeldete, kam dieser sofort angefahren. Mein Brief sei ihm ganz unverständlich, da ja Herr X. aus Florenz tags vorher bei ihm gewesen sei und sein Relief in meinem Auftrage für 9000 Lire erworben habe. Sofort, nachdem der Gauner von mir gehört hatte, daß ich mir das Stück in nächster Zeit ansehen würde, war er zum Conte gefahren, hatte sich als mein Agent ausgegeben, da ich selbst zur Reise zu krank sei, und so das Relief um eine Kleinigkeit erstanden. Durch Berensons Vermittlung verkaufte er es gleich darauf um 40 000 francs an Mrs. Gardner in Boston.

TSCHUDIS BERUFUNG ZUM DIREKTOR DER NATIONALGALERIE

Noch im Laufe des Jahres 1896 vollzog sich eine Veränderung in der Verwaltung der Gemäldegalerie, die namentlich für die Zukunft bedeutungsvoll wurde. Der Assistent Hugo v. Tschudi trat aus der Direktion der Gemäldegalerie aus und wurde als Nachfolger Jordans zum Direktor der Nationalgalerie ernannt. Er hatte, als ich eben von langem Krankenlager aufstand, mich ganz offen gebeten, ihm die Direktion der Galerie oder wenigstens der Skulpturensammlung zu überlassen, da meine Gesundheit mir die Leitung der Sammlungen doch schwerlich weitergestatten würde. Ich antwortete ihm, daß ich dies in der Tat doch sehr hoffe, und daß mir die Trennung in der Leitung der beiden Abteilungen gerade jetzt, wo es gelte, das Renaissancemuseum durchzusetzen und auszuführen, unrichtig erschiene. Hatte Tschudi schon seit mehreren Jahren nur ungern den Museumsdienst versehen und meist für sich Studien über die altniederländische Kunst gemacht (deren einzige größere, völlig reife Frucht sein ausgezeichneter Aufsatz über den Meister von Flémalle gewesen ist), so hielt er sich von da ab aller Museumsarbeit möglichst fern.

Als nun die Stellung Jordans im Staatsdienst infolge seiner bedauerlichen, seit Jahren heftig angegriffenen Beziehungen zu

der Trowitschschen Kunstanstalt und wegen seiner häuslichen Verhältnisse so mißlich wurde, daß er seinen Abschied nehmen mußte, riet ich dem Generaldirektor, schon im Interesse der mir unterstellten Sammlungen, Tschudi die Direktion der Nationalgalerie zu übertragen. Ich sei überzeugt, daß er an der Spitze einer solchen Sammlung sich mit aller Energie deren Vermehrung und Verbesserung angelegen sein lassen würde. Schoene schwankte eine Zeitlang. Er fürchtete, Tschudi sei zu sehr Gesellschaftsmensch und hinge außerdem so sehr an der alten Kunst, daß er sich in die moderne schwerlich einleben würde.

Wie wenig berechtigt diese Befürchtung war, zeigte sich, als nach vergeblicher Anfrage bei W. von Seidlitz bald darauf seine Ernennung erfolgt war, schon in wenigen Monaten. Tschudi ging mit vollen Segeln in das Lager der Modernsten über, bekam dadurch enge Fühlung mit der vor einiger Zeit gegründeten Berliner Sezession und galt bald als das geistige Haupt neben und selbst über Max Liebermann. Dies brachte ihn nicht nur in Opposition zu der Kunstrichtung des Kaisers sondern von vornherein auch zu den Anschauungen des Generaldirektors, der sich hinfort von jeder Einmischung in die Ankäufe der Nationalgalerie fernhielt. Tragischerweise wurde aber gerade Schoene als Tschudis Vorgesetzter für dessen sezessionistisches Gebaren verantwortlich gemacht, da er zu vornehm denkend war, um das wahre Sachverhältnis aufzuklären. Das Referat für moderne Kunst wurde ihm genommen und Geheimrat Schmidt unter Althoff als Dirigenten übertragen. Seither hatte es Tschudi, wenigstens für verschiedene Jahre, sehr viel leichter, da Geheimrat Schmidt, der nach seinen Interessen der Kunst ferner stand, zu vermitteln suchte, Tschudi dem Kaiser gegenüber deckte, ihm Mittel für seine Erwerbungen, namentlich französischer Künstler, zu verschaffen und gleichzeitig die „Kaiserlichen" Künstler durch Aufträge zu befriedigen wußte, während er auch in den Akademien der Provinzen sich eine Stütze schuf.

Da mir persönlich die ultraimpressionistische Richtung der modernen Kunst keineswegs sympathisch war, wurde auch das Verhältnis zu Tschudi immer kühler, obgleich ich wenig mit ihm zusammenkam und mich in seine Angelegenheiten nur mischte, wenn er mich ausnahmsweise um meine Vermittlung beim Kaiser bat. Die Sezession, deren Mitglieder ich mit Ausnahme von Liebermann meist nicht einmal von Ansehen kannte, und ihre Presse glaubten in mir ihren ingrimmigen Feind und den Hetzer gegen sie beim Kaiser zu sehen. Und doch hat der Kaiser nie auch nur daran gedacht, mit mir über moderne Kunst und Künstler zu sprechen, schon, weil er behauptete, ich sei viel zu sehr in meine alten Meister „vernarrt". Daß ich aus innerster Überzeugung die Bilder eines Cézanne, Hodler, van Gogh, Gauguin, Matisse oder gar der Kubisten oder Futuristen für alles andere, nur für keine große Kunstwerke halten konnte, daß mir Corinths Fleischmassen unerfreulich, Brandenburgs und Baluscheks Bilder phantasielos und trist erschienen, das hat man mir als ein Verbrechen angerechnet und darüber alles vergessen, was ich früher für ein richtiges Verständnis der neueren deutschen Kunst beizutragen versucht hatte.

An Stelle Tschudis als Assistent der Gemäldegalerie trat auf meinen Wunsch, wie bereits erwähnt, der auch von jenem warm empfohlene Dr. Max Friedländer. Sein Eintritt in die Leitung der mir unterstellten Sammlung war mir besonders deshalb erwünscht, weil ich ihre Erweiterung nach der Richtung der altniederländischen und der deutschen Kunst anzustreben suchte; erstere, um die bei uns wie in keiner anderen Sammlung vertretene Schule noch reichhaltiger und vollständiger auszugestalten, letztere, damit sie allmählich in einer den übrigen Schulen einigermaßen nahekommenden Weise vertreten werde. Friedländers außerordentliche Kenntnis dieser Gebiete und sein Eifer haben zur Erreichung dieses Zweckes ebenso gute Dienste getan wie sein Ordnungssinn und seine Pünktlichkeit für die Verwaltung der Sammlungen nützlich wurden.

DER MANN MIT DEM GOLDHELM UND ANDERE ERWERBUNGEN

In diesen Krankheitsjahren, von 1895 bis 1899, konnte ich dank der alten Beziehungen auch jetzt noch von London und Paris durch Photographien und direkte Ansichtssendung gelegentlich hervorragende Erwerbungen für die Galerie machen, meist zu sehr mäßigen Preisen. So u. a. Jan van Eycks frühe Kreuzigung (um 10 000 Mark), das leuchtende Jugendbild van Dycks „Satyrn und Nymphen" (8000 Mark), das „Junge Paar beim Wein" von G. Terborch (10 000 Mark), Rembrandts „Mann mit dem Goldhelm" (20 000 Mark). Letzteres Bild war mir schon mehrere Jahre früher von der Schweiz aus durch eine sehr mangelhafte Photographie angeboten worden, aber später aus den Augen gekommen. Da schickten es mir eines Tages P. und D. Colnaghi ins Haus; sie wünschten zu wissen, ob Hauser sich getraue, das arg vernachlässigte Bild wieder instand zu setzen. Ich antwortete, daß Hauser den Erfolg einer Restauration für sehr fraglich hielte, daß ich aber bereit sei, auf das Risiko hin bis zu 1000 £ für das Bild zu zahlen. Dieses Angebot wurde angenommen, und erfreulicherweise gelang die Restauration des Kunstwerks, das sich unter argem Schmutz als völlig erhalten erwies, ganz vortrefflich. Das Bild ist heute eines der populärsten Gemälde unserer Galerie.

Ein anderes Bildnis von gleicher Qualität konnten wir um dieselbe Zeit in der Versteigerung des Nachlasses von Sir E. Millais erwerben: das Porträt eines Engländers von Hans Holbein. Das Bild, das mir schon auf der Holbein-Ausstellung in Dresden 1871 großen Eindruck gemacht hatte, versuchte ich später vergeblich von seinem Besitzer, dem Maler Millais, zu erwerben. Als es 1897 in der Versteigerung seines Nachlasses bei Christies zum Ausruf kam, verlas der damalige Chef des Auktionshauses, Mr. Woods, eine kurze Aufzeichnung des Verstorbenen, des Inhalts, daß ich das Werk für eines der schönsten Gemälde des jüngeren Holbein erklärt und 3000 £ dafür geboten habe. Der Erfolg dieser Taktlosigkeit von Mr. Woods war, daß wir den vollen Preis von 3000 £ zahlen

mußten, immerhin auch damals eine mäßige Summe für das herrliche Bild!

Eine andere wichtige Erwerbung gelang uns durch das patriotische Entgegenkommen der Besitzer. Als nämlich im Winter 1895/96 in Frankfurt der alte Herr von Brentano, Besitzer der Miniaturen und des großen Gemäldes von Fouquet, starb und mir mitgeteilt wurde, daß die Tochter wahrscheinlich zum Verkauf des Bildes bereit sei, wandte ich mich sofort nach Frankfurt, um den Preis des Bildes zu erfahren. Etwa 200 000 Mark erhielt ich zur Antwort. Das schien mir ein pretium affectionis, den wohl der Louvre für das seltene Werk des größten französischen Meisters im XV. Jahrhundert zahlen konnte, nicht aber unsere Galerie.

Auf eine direkte Anfrage bei der Erbin bekam ich aber die Antwort, daß sie das Bild einer deutschen Sammlung um 80 000 Mark zu verkaufen bereit sei. Ich akzeptierte sofort, und wir zahlten die Summe aus den Mitteln unseres jungen Museumsvereines, der damals gerade die Mehrzahl der Erwerbungen für uns machte oder vermittelte.

WIE DER DUC D'AUMALE DAS STUNDENBUCH VON FOUQUET ERWARB

Das berühmte Stundenbuch Fouquets, ein weit größerer Schatz noch als das große Gemälde, war leider schon verkauft. Der Duc d'Aumale hatte seit Jahren wiederholt bis zu einer halben Million Franken darauf bieten lassen — stets vergeblich, da Herr von Brentano erklärte, daß er es nicht fortgeben wolle. Aber der Herzog, dem an der Rückgewinnung dieser Meisterwerke für Frankreich alles gelegen war, ließ sich nicht abschrecken. Er beauftragte seinen Frankfurter Agenten, gelegentlich einen günstigen Zeitpunkt abzupassen, er würde mit dem Geld sofort zur Stelle sein. Leider kam dieser Moment; Baron Brentano wurde mit dem Alter geistesschwach. Die einzige Tochter pflegte ihn und gönnte sich nur vormittags eine kurze Ausfahrt, wie der Frankfurter Händler von der Dienerschaft des Hauses in

HANS MEMLING, MÄNNLICHES BILDNIS
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 127)

Erfahrung gebracht hatte. Er teilte also dem Duc d'Aumale mit, daß eine Chance zur Erwerbung vorhanden sei. Er möge mit einer größeren Summe baren Geldes gleich nach Frankfurt kommen. Der Herzog war sofort zur Stelle, suchte den alten Brentano auf, bot ihm 250 000 francs, die er auf den Tisch zählte, und während Herr von Brentano bis dahin ein Gebot der doppelten Summe abgelehnt hatte, gab er jetzt in kindischer Freude an dem Geld seine Miniaturen sofort dafür hin. Als die Tochter von der Ausfahrt zurückkam, war der Duc d'Aumale mit seinem Schatz schon auf dem Heimweg nach Paris.

ERWERBUNG EINES MEMLINGS IN DER ELEKTRISCHEN BAHN

Eine glückliche Erwerbung machte ich im gleichen Jahre auf sehr eigentümliche Weise. Ich fuhr vom Museum mit der elektrischen Bahn nach Haus zurück. Bald nach mir stieg ein mir bekannter, kleiner marchand-amateur ein, der einen flachen Gegenstand in der Hand hielt, schlecht in altes Zeitungspapier eingeschlagen. „Na, wollen Sie Ihr Butterbrot hier verzehren?" fragte ich ihn. „Ach, ich bin ganz unglücklich", erwiderte er, indem er sein kleines Paket auswickelte, „mein Butterbrot ist dieses alte Bild hier! Denken Sie sich, ich habe das Bild, das ich bei einem Bekannten auf einem Gute bei Danzig entdeckt habe, unserem Freunde Alfred Thiem für 1000 Mark angeboten. Was antwortet er mir? Gehen Sie mit Ihrem Schinken; nicht 20 Mark gebe ich dafür!" Er reichte mir das Bild, in dem ich zu meiner großen Überraschung ein echtes, frühes Werk von Memling erkannte. Ich ließ es nicht wieder aus der Hand, und nach einigen Schwierigkeiten wurde es um 1800 Mark Eigentum unseres neuen Vereins.

Gleich, als ich das Bild erwarb, entsann ich mich des Porträts einer alten Dame von gleicher Größe und Anordnung, das ich einige Jahre vorher auf einer Versteigerung in Mailand (Passalacqua) dem Kunsthändler Warneck überlassen hatte. Es war auf etwa 4500 Mark gekommen. Ich wandte mich

daher sofort an Warneck, um das Gegenstück unseres Männerporträts zu erwerben. Leider hatte er es kurz vorher mit dem Kunsthändler Leo Nardus (recte: Leonardus Salomon) ausgetauscht. Dieser verlangte jetzt 120000 francs dafür. Der Preis erschien mir zu hoch, doch lieh uns der Besitzer das Bild bei Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums auf ein paar Jahre zur Aufstellung in der Galerie. Später kaufte es der Louvre um 200000 francs.

BEGRÜNDUNG DES „PAN“

Im Winter 1894 auf 1895 wurde in Berlin eine Zeitschrift ins Leben gerufen, welche für die Entwicklung von Kunst und schöner Literatur weit über Berlin hinaus einen bedeutsamen Einfluß geübt hat. Noch heute stehen wir zum Teil in der Richtung, die der „Pan“ verfolgt und mit ins Leben gerufen und gefördert hat. Daß er eine der glorreichsten Epochen der deutschen Kunst eingeleitet hätte, möchte ich nicht behaupten, obgleich ich selbst vom zweiten Jahrgang ab Mitglied der Leitung dieser Zeitschrift gewesen bin.

Die eigentlichen Macher glaubten mich wegen meiner Beziehungen zu den meisten zahlungsfähigen Sammlern und Kunstgönnern Berlins bei der Gründung nicht entbehren zu können. Julius Meier-Graefe, der sich für die Redaktion der Kunstabteilung bestimmt hatte, sollte mich bearbeiten. Er suchte mich wiederholt auf und redete in seiner exzentrischen, anmaßenden Weise so eindringlich in mich hinein, daß ich nur sehr ungern meine Unterstützung zusagte, obgleich mir der Gedanke einer neuen, groß angelegten Kunstzeitschrift sehr willkommen war.

Daß meine Bedenken gegen die Geschäftsführung nicht ungerechtfertigt waren, zeigte sich nur zu bald: noch vor Ablauf des ersten Jahres geriet der „Pan“ bereits in finanzielle Schwierigkeiten. Nicht nur das beträchtliche Kapital war aufgezehrt, es waren auch noch Schulden vorhanden. Baron von Bodenhausen und Graf Keßler, die hinter dem Unternehmen gestanden hatten, wünschten Berliner Kunst-

freunde zur Deckung der Schulden und zur Hergabe eines kleinen Kapitals für die Fortsetzung der Zeitschrift heranzuziehen. Man wandte sich wieder an mich zur Vermittlung. Unseren gemeinsamen Bemühungen gelang es schließlich, die Zeitschrift wieder flottzumachen. Der fleißige und sehr gewissenhafte Dr. Caesar Flaischlen übernahm die Redaktion, und in den leitenden Ausschuß trat auch ich mit ein, obgleich mir die ganze Richtung, namentlich des literarischen Teils, gar nicht zusagte. Die schwächlichen, unbedeutenden Fragmente eines Schlaf, Dehmel und wie sie alle hießen, die Vergötterung von Nietzsche machten sich fast in jedem Heft breit, und neben dem schlichten deutschen Impressionismus eines Liebermann, Kalckreuth u. a. kam schon die radikale Richtung des französischen Neoimpressionismus und ein schüchterner Expressionismus zur Geltung.

Der „Pan" ebnete der Berliner Sezession die Bahn und hat mit dazu beigetragen, die Kluft in der Berliner Künstlerschaft noch zu verstärken, die Einbildung der jungen Künstler, daß sie mit ihrer Ungebundenheit und in ihrer Nachahmung des französischen Modernismus einem neuen Stil, einer neuen Blüte der Kunst zusteuerten, zu steigern. Einige Aufsätze über ältere Kunst und kritische Einwände gegen die neue Richtung, deren Aufnahme die Redaktion mir nicht verweigerte, haben den Charakter der Zeitschrift als vorkämpfendes Organ des „Jugendstils", im guten wie im schlechten Sinn, wenig verändern können. Ich veröffentlichte damals im „Pan" Aufsätze über Florentiner Bronzestatuetten, über Bilderrahmen u. a., zum Teil als Vorstudien zu den größeren Publikationen, die seither erschienen sind, zu den Handbüchern über Vorderasiatische Teppiche und über Italienische Hausmöbel der Renaissance, Vorarbeiten zu der großen, dreibändigen Publikation über Italienische Statuetten der Renaissance, schließlich zu den „Anfängen der Toskanischen Majolikakunst". Zu dem Handbuch der Rahmenkunst, für das ich eine Skizze in jenem Aufsatze des „Pan" entworfen habe, werde ich wohl niemals kommen. Ein Gutes hat

die Zeitschrift jedenfalls gehabt: sie hat zu der Förderung des Geschmacks in Satz und Ausstattung des Drucks in Deutschland wesentlich beigetragen.

Die starken Moorbäder, die ich bei der zweiten Kur in Battaglia (1897) genommen hatte, waren dem Fortschritt meiner Rekonvaleszenz hinderlich gewesen. Im Herbst wurde ich zur Abwechslung in die Berge geschickt. Wir wählten „Das Torfhaus“ unter dem Brocken, meine alte Heimat. Aber auch die Wege dieser Hochebene waren zu steil und anstrengend für meine schwachen Beine; ich kam krank zurück. Die Vorbereitungen zu einer Ausstellung unseres Vereins im Frühjahr 1898, der „Renaissance-Ausstellung“ in der alten Akademie, und die Arbeiten an der Aufstellung verschlechterten meinen Zustand zusehends. Während der Ausstellung, die eine der reichsten und geschmackvollsten wurde, die Berlin von Werken alter Kunst bisher aufzuweisen hatte, und bei der ich durch den damaligen Hilfsarbeiter Dr. R. Stettiner wesentlich unterstützt wurde, hielt ich noch durch, wurde aber nachher so schwach, daß mich Bekannte zur Konsultation des damaligen Modearztes, Dr. Renvers, zwangen. Es folgte der Aufenthalt in Gastein und Konstanz, der mir statt Erholung Krankheit über Krankheit brachte.

ERWERBUNGEN AUS DER HOPE-COLLECTION

In dieser neuen, langen Leidenszeit brauchte ich aber keineswegs müßig zu sein. Nur in den ersten fiebrigen Wochen in Gastein konnte ich nicht mehr als die dringendsten Amtsgeschäfte brieflich oder telegraphisch erledigen. Gerade in diesen Wochen kam ein wichtiger, aber recht schwieriger Handel für die Galerie zum Abschluß. Es war schon seit längerer Zeit bekannt, daß Lord Pelham-Clinton-Hope seine seit mehreren Jahren im South Kensington Museum ausgestellte Galerie zu verkaufen genötigt war. Zwei internationale Händler-Konsortien (das hieß damals noch Kunsthändler von London und Paris) boten sich gegenseitig in die Höhe. Eine Beteiligung unsererseits an einem der Konsortien schien mir mit Rück-

sicht auf die sehr gewählten Bilder holländischer Kleinmeister durchaus wünschenswert.

Der Plan konnte dadurch zur Ausführung kommen, daß der Verein und ein Mitglied desselben, Herr Robert v. Mendelssohn, einem Händler das Geld zu seiner Beteiligung an einem der Konsortien vorstreckte. Durch die Rührigkeit dieses jungen Kunsthändlers, Otto Gutekunst, der nicht lange vorher in die Firma P. und D. Colnaghi eingetreten war, gelang unserem Konsortium schließlich der Ankauf der ganzen Sammlung zum Preise von etwa 125 000 £. Dies wurde mir nach Gastein gemeldet, als ich eben eingetroffen war. Ich mußte von dort aus telegraphisch mit dem Generaldirektor und Dr. Friedländer, die nach London gereist waren, die Auswahl der Bilder und ihren Preis für uns ausmachen. Unser zweifiguriges Bild vom Delfter Vermeer, die „Apfelschälerin" von N. Maes, die „Rast" von A. van de Velde, das „Fest" von Jan Steen, der Jan van der Heyde und die beiden Landschaften von Rubens stammen aus diesem Ankauf. Die beiden köstlichen Bilder von G. Metsu, ungewöhnlicherweise Gegenstücke, mußten wir schließlich fortlassen, da der Generaldirektor bei dem hohen Preise eine zu große Überlastung unseres Budgets fürchtete. Ich habe sie dann für Alfred Beit erworben, den ich in Gastein traf. Als Gegenleistung dafür, daß wir durch das Gelddarlehen der Firma P. und D. Colnaghi die Beteiligung am Erwerb der Hope-Sammlung ermöglicht hatten, machte diese der Galerie das merkwürdige Bild eines jungen Mädchens von A. Dürer zum Geschenk, das der deutsche Meister vielleicht einem Jünglingsbildnis des Bartolommeo Veneto nachkomponierte.

INNENGESTALTUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS

War ich in Gastein durch den fiebrigen Zustand lange noch sehr angegriffen gewesen, so konnte ich in den drei Konstanzer Monaten um so fleißiger arbeiten. Für den „Pan" schrieb ich einen Nachruf auf meinen verehrten Lehrer Jakob Burckhardt,

sowie einen Aufsatz über die primitiven Florentiner Majoliken in pastosem Blaudekor, aus dem mehr als ein Jahrzehnt später die Publikation der „Anfänge der Majolikakunst in Toskana“ entstanden ist. Hauptsächlich beschäftigte mich aber die Frage der Innengestaltung des Kaiser-Friedrich-Museums und der Aufstellung der Kunstwerke. Dies war zunächst nur für das Obergeschoß möglich, da im Erdgeschoß, welches nach dem ursprünglichen Plan für die Masse der Skulpturen und Abgüsse bestimmt war, bis kurz vor Eröffnung des Museums, auf Anordnung des Generaldirektors, wiederholt der Platz für andere Sammlungen gesucht wurde. Dies geschah teils mit teils ohne Erfolg, wie ich früher schon angedeutet habe. Auch im oberen Stockwerk wurden durch die Verlegung der Haupttreppe und die Anbringung einer großen Kuppel über diesem vorderen Treppenhause noch einige Änderungen (leider Einschränkungen) nötig, aber im wesentlichen konnte in der Gemäldegalerie die Anordnung, wie ich sie damals in Konstanz entwarf, innegehalten werden, wenn auch die Durchführung noch lange auf sich warten ließ.

Die Verteilung der einzelnen Schulen über die infolge der ungünstigen Konfiguration des Bauplatzes keineswegs sehr klar disponierten Räume und die Anordnung der Gemälde der einzelnen Meister in den Räumen, so, daß die historische Abfolge gewahrt bleibt und die Werke der zusammengehörigen Meister auch zusammen in denselben Zimmern aufgestellt werden, war keine leichte Aufgabe. Es war auch zu bedenken, daß jede Wand und der Raum als Ganzes in Färbung und Abmessung der Bilder einen gefälligen Eindruck machten, daß die Räume gefüllt und doch nicht überfüllt werden, daß jedes einzelne Bild für die Betrachtung durch die Nachbarbilder nicht gestört, sondern womöglich noch gehoben wird. Alle diese Erfordernisse mit dem gegebenen Material nicht nur an Bildern sondern auch an Skulpturen und Möbeln in geschmackvoller Weise zu lösen, machte viel Kopfzerbrechen. Da der Innenbau noch nicht fertig abgeschlossen war, galt es freilich, zunächst nur die allgemeine Disposition zu entwerfen,

die aber auch schon viel Zeit und Mühe in Anspruch nahm. Sie gelang mir, obgleich ich nicht in Berlin war, doch so gut, daß wir, als es zur Ausführung kam, nur wenig davon abzuweichen brauchten.

Nach diesem langen Krankenlager bedurfte ich Monate, ja Jahre der Rekonvaleszenz, um so mehr, als mir die Arbeiten im Museum, namentlich die Beaufsichtigung des Neubaues, der inzwischen unter Dach gekommen war, stets neue Sorgen brachten. Änderungen wie die nachträgliche Errichtung der großen Kuppel an der Eingangsseite und die Willkürlichkeit und Gleichgültigkeit des ausführenden Architekten, Baurat Hasak, beunruhigten mich aufs höchste, und fast nach jedem längeren Besuche, nach jeder Bausitzung bekam ich mehr oder weniger leichte Rückfälle.

An eine Vermehrung der Sammlungen konnten wir damals nicht denken, da wir namentlich durch den Ankauf der Hope-Bilder eine beträchtliche Schuldenlast auf uns geladen hatten, die durch jährliche Zahlung aus den laufenden Fonds nur teilweise gedeckt werden konnte. Die Beseitigung dieser drückenden Schuld und die Aussicht auf wertvolle neue Ankäufe bot sich erst durch die Bewilligung eines Extraordinariums für das Jahr 1901/02. Die wenigen Bilder und Skulpturen, die wir in diesen Jahren erwarben, verdankten wir dem Eintreten des Vereins und Geschenken von Museumsfreunden — ersterem namentlich Terborchs „Junges Pärchen beim Wein“ und die beiden Guardi, während die acht historisch hervorragend wertvollen Tafeln von Multscher als Geschenk Sir Julius Wernhers an die Galerie kamen. Eine Skizze des Francisco Goya stiftete Phil. Goldschmidt dem Museum. Sie stellt eine „Sitzung der Philippinenkompagnie unter Vorsitz König Ferdinands VII.“ dar. Schon ein paar Jahre früher war sie uns von Herrn Goldschmidt als Geschenk angeboten worden. Da ich abwesend war, hatte mein Assistent, Dr. von Tschudi, mir gar nichts davon gesagt, sondern hatte das Bild auch als Geschenk abgelehnt, da es zu schlecht für unsere Galerie wäre. Als ich später Tschudis

Nachfolger, Dr. Friedländer, gelegentlich meine Verwunderung darüber ausdrückte, daß Herr Goldschmidt, dem wir beim Sammeln mehrfach behilflich gewesen waren, auffallend unfreundlich gegen mich sei, erfuhr ich zu meinem Erstaunen den Grund. Ich ließ mir das Bild sofort zeigen und nahm das Geschenk mit Dank an. Einige Zeit darauf forderte Tschudi das Gemälde für die Nationalgalerie, da es eine hervorragende Arbeit Goyas sei und zum Verständnis der französischen Impressionisten in der Nationalgalerie wesentlich beitragen würde. Sein Geschmack hatte sich demnach in wenigen Jahren gründlich geändert!

DAS FLORENTINER KUNSTHISTORISCHE INSTITUT UND DAS GERMANISCHE MUSEUM IN NÜRNBERG

Um diese Zeit machte ich die Bekanntschaft von zwei Forschern, die verhältnismäßig spät zum Studium der Kunstgeschichte gekommen waren, die aber beide mehr geleistet haben für die Kenntnis der italienischen Renaissancekunst als die meisten Fachgenossen: Cornel von Fabriczy und Gustav Ludwig. Beide sind mir seither wissenschaftlich nahegetreten, da sie dasselbe Gebiet der Kunstgeschichte, die italienische Renaissance, bearbeiteten, der auch ich einen wesentlichen Teil meiner Studien und Arbeiten gewidmet habe. Beide waren Männer von unbestechlicher Sachlichkeit und Gründlichkeit, voll jugendlichem Feuereifer und Fleiß, der eine wie der andere lange und schwer leidend und dadurch schon auf rein wissenschaftliche Beschäftigung hingewiesen. Fabriczy wie Ludwig kamen zu ihren kritischen Kunststudien durch die Archivforschung, in der sie Großes geleistet haben, der eine namentlich für die Architektur und Plastik von Florenz, der andere für Kunst und Kultur in Venedig. Fabriczy konnte ich für die Mitarbeit an Burckhardts „Cicerone“ gewinnen, in dessen letzten Auflagen er namentlich die Architektur und zum Teil auch die Skulptur gründlich bearbeitet hat. Beide Forscher habe ich für unser Florentiner Institut interes-

ANTHONIS VAN DYCK, GENUESER SENATOR
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 138)

siert, in deren Vorstand sie gewählt wurden, Ludwig leider erst kurz vor seinem frühzeitigen Tode.

Dieses Florentiner Kunsthistorische Institut war namentlich auf Bayersdorfers Betreiben in Aussicht genommen und vorbereitet worden und wurde dann dem Professor Heinrich Brockhaus übergeben, der seiner Gesundheit wegen in Florenz lebte und seine ganze Tätigkeit dem Institut widmete. Bei der Gewinnung von Mitgliedern für den Verein zur Erhaltung des Instituts konnte ich erfolgreich mithelfen. Ich verwandte mich für die Reichsunterstützung und suchte tüchtige Mitarbeiter zu gewinnen. Aber das Gedeihen eines solchen Instituts liegt schließlich in der Hand des Leiters, und H. Brockhaus fehlte die nötige Menschenkenntnis, Beweglichkeit und Vielseitigkeit, um unser Florentiner Institut zu einer wirklich gedeihlichen Unterstützung der Studien und Studierenden in Italien und zugleich zu einem Mittelpunkt deutscher Geisteswissenschaften im Ausland zu machen. Nach Brockhaus' kürzlichem Rücktritt hat Dr. von der Gabelentz die Leitung des Instituts übernommen, während ich selbst zum Vorsitzenden des Ausschusses gewählt wurde.

Dem Ausschuß eines anderen Kunstinstituts, des Germanischen Museums in Nürnberg, gehörte ich bereits seit etwa 1888 an. Als ich eintrat, stand ein sehr energischer Mann, der Architekt August Essenwein, als Direktor an der Spitze dieses Instituts. So zielbewußt und eifrig er war, hat er die Sammlungen doch nicht so gefördert, wie er es in den langen Jahren seines Direktorats bei den für damalige Verhältnisse reichen Mitteln und den noch niedrigen Preisen hätte tun können. Den weitaus größten Teil der Gelder, die er sich mit großem Geschick zu verschaffen wußte, verwandte er auf die Bauten. Essenwein war in erster Linie Architekt. Sein Streben zielte darauf, die alte Kartause, in deren Resten das Germanische Museum einquartiert war, in ihrem ursprünglichen großen Umfange wiederherzustellen, nicht wie sie gewesen war sondern in der phantastischen Gotik, die ihm als Ideal vorschwebte. In diese Bauten, die zur Aufstellung von Kunst-

werken höchst ungünstig sind, müssen nahezu zwei Millionen Mark verbaut worden sein, für die in jenen Jahren so ziemlich alles, was von deutscher Kunst in den Handel kam, hätte erworben werden können. Und das wenige Licht, das diese Räume besaßen, ist einer Reihe derselben durch die kostspieligen modernen Glasfenster, die sich Essenwein von den regierenden Fürsten und dem hohen Adel Deutschlands stiften ließ, noch genommen. Am ungünstigsten und dabei äußerst gefährdet — durch die Hitze im Sommer wie durch Feuersgefahr — sind gerade die wertvollsten Teile der Sammlungen, die Gemälde und die Kleinplastik untergebracht, nämlich in schlechten, aus Holz gezimmerten Oberlichtsälen unter dem Dache. Erst jetzt ist ein Neubau, der allen museumstechnischen Anforderungen entsprechen soll, in Vorbereitung. Hier werden die eigentlichen Kunstsachen endlich eine sichere und würdige Aufstellung finden, während die Kultursammlungen in den alten Räumen bleiben sollen.

Im Ausschuß haben wir wiederholt fast einstimmig Einspruch gegen Essenweins Bauten erhoben, regelmäßig vergebens, da sich Essenwein die Gelder dafür anderweitig verschaffte. Auch die unerfreulichste Zeit in der Verwaltung des Museums hat Essenwein noch herbeigeführt, indem er seinen Rechnungsführer Boesch als zweiten Direktor in Vorschlag brachte und schließlich durchsetzte gegen das Versprechen, daß dieser nie die eigentliche Leitung übernehmen oder Ankäufe machen dürfe. Aber kaum war Essenwein infolge zunehmenden schweren Leidens zurückgetreten und bald darauf verstorben, so bemächtigte sich Boesch der ganzen Leitung, und auch nach der Wahl von Dr. von Bezold zum ersten Direktor konnte dieser gegen die rücksichtslose Art seines untergebenen zweiten Direktors nicht aufkommen. Für den Ausschuß waren diese Verhältnisse, an denen er wenig ändern konnte, ganz besonders unerfreulich. Teils durch Krankheit, teils durch gleichzeitige Reisen für unsere Sammlung blieb mir die Teilnahme an diesen Sitzungen in Nürnberg erspart.

REICHE ERWERBUNGEN PRIMITIVER GEMÄLDE UND BILDWERKE

Die außerordentliche Bewilligung von zwei Millionen Mark zum Zweck von Erwerbungen für die Gemäldegalerie und die Abteilung der mittelalterlichen Plastik im Frühjahr 1901 ließ mir, trotz meines schlechten Befindens, keine Ruhe. Ich machte zunächst die gewohnte Frühjahrsreise nach Italien, die besonders lohnend wurde, indem mir nach verschiedenen Richtungen, die noch schwach bei uns vertreten waren, gute Ergänzungen gelangen. So zunächst eine Reihe zusammengehöriger Propheten- und Engelsfiguren der Werkstatt Giovanni Pisanos, der Torso des Verkündigungsengels Niccolo Pisanos von der Kanzel im Dom zu Siena und mehrere sienesische und neapolitanische Marmorfiguren des 14. Jahrhunderts, zu denen im folgenden Jahre noch einzelne gleichzeitige Arbeiten der Sammlung von Beckerath kamen, darunter die beiden lebensvollen Sibyllenstatuetten von Giovanni Pisano. Da wir schon kurz vorher durch den Verein eine spätere Pisaner Gruppe der Verkündigung in reichster alter Bemalung erworben hatten, dann 1904 noch die große Grablegungsgruppe des Arnolfo di Cambio von der Florentiner Domfassade kauften, und aus älteren Erwerbungen mehrere Arbeiten des Niccolo und Giovanni Pisano besaßen, zeigte die Abteilung der gotischen Plastik Italiens bei Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums eine Vollständigkeit, wie sie kein anderes Museum, auch nicht in Italien, aufweisen kann.

Außerdem erwarben wir damals eine Anzahl Modelle in Wachs und Ton, darunter verschiedene von Giovanni da Bologna und Bernini, sowie eine größere Anzahl von Stucchi nach Kompositionen Florentiner Quattrocentisten, die uns noch fehlten. Gleichzeitig gelang mir in Florenz der Ankauf einer sehr eigenartigen kleinen Beweinung Christi mit dem Stifter von einem noch nicht bestimmten tüchtigen Niederländer, etwa aus der Mitte des XV. Jahrhunderts, der dem Roger am nächsten steht, ja, der sogar ein Original dieses Meisters aus dem Museum in Brüssel darin frei kopiert hat. In

einer kleinen Versteigerung bei Christie hatte Dr. Friedländer fast am gleichen Tage ein unerkanntes Bildnis des Meisters von Flémalle ersteigert, das unserer bekannten Marmorbüste des Niccolo Strozzi von Mino da Fiesole sehr ähnelt. Die beiden Kunstwerke bieten eine frappante Illustration zu der grundverschiedenen Auffassung der gleichzeitigen niederländischen und Florentiner Porträtkunst.

Von England aus kam uns noch in demselben Jahr das Angebot zweier Bilder, um deren Erwerbung ich mich lange bemüht hatte, und die uns im Jahre vorher, als uns alle Mittel fehlten, auf der Versteigerung bei Christie entgangen waren: das alte Genueser Ehepaar von Anthonis van Dyck aus der Sammlung Sir Robert Peel. Diese beiden Bildnisse in Drayton Manor hatten auf mich, als ich sie 1885 sah, einen so tiefen Eindruck gemacht wie kaum je Bildnisse dieses Künstlers. Um so größer war die Freude, als sie uns jetzt fast zu dem gleichen Preise, den sie in der Versteigerung erreicht hatten, angeboten wurden.

Auch für die deutsche Schule wurde dies Jahr 1905 ein besonders gesegnetes. Ein kleines, kostbar erhaltenes Kölner Diptychon aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts konnten wir aus England wieder nach Deutschland zurückbringen. Eine kleine Perle deutscher Kunst schneite uns, gleichfalls von London aus, förmlich ins Haus: zwischen zwei Pappdeckel verpackt, wurde an meinen Kollegen Lippmann als Postpaket zur Ansicht Schongauers „Anbetung der Hirten“ geschickt, die der Verein für die Galerie erwarb.

Mühsamer und mit reichlichem Ärger verbunden war der Kauf der Glatzer Altartafel von dem hervorragenden böhmischen Meister von Hohenfurt. Dieses Meisterwerk der Prager Schule aus dem XIV. Jahrhundert war in den fünfziger oder sechziger Jahren als Geschenk an das Katholische Gymnasium zu Glatz gelangt. Der Direktor, der das Gymnasium nicht für den rechten Platz zur Aufbewahrung eines solchen Stückes hielt, hatte sich die Erlaubnis zur Veräußerung von den vorgesetzten Behörden erteilen lassen, und hatte das Bild dann dem Schlesi-

schen Museum in Breslau zum Kauf angeboten. Zwei Jahre lang war keine Antwort erfolgt. Er mußte sich also weiter umsehen und ließ das Bild unserer Galerie anbieten. Direktor Friedländer untersuchte die Erhaltung des Gemäldes, worauf wir es um den geforderten Preis von 10 000 Mark ankauften. Der Direktor des Gymnasiums teilte uns mit, daß er es von Breslau aus schicken würde, da er vorher einen Vortrag über das wichtige Bild in Breslau halten wolle. In diesem Vortrag machte er seinen Zuhörern klar, welchen Schatz für die schlesische Kunst sich das Breslauer Museum hatte entgehen lassen. Daraufhin faßten die Provinzialbehörden mit dem Direktor des Schlesischen Museums den Entschluß, das Bild einfach im Museum zurückzubehalten. Monatelang wurde gekämpft. Auf den schließlichen Befehl des Ministers, das Gemälde endlich an unser Museum abzuschicken, erfolgte zuerst die ausweichende Antwort, daß dies nicht anginge, da die Holztafel im Winter durch den Transport leiden könne, und auf wiederholte Mahnung erklärte der Direktor, der Minister möge sich das Bild selber holen!

Es war dies einer der ersten Kämpfe um Kunstwerke, die wir im Handel mit allem Fug und Recht erworben hatten und gegen deren Ablieferung nicht der geringste Grund vorlag — nur Neid und Haß gegen den „Wasserkopf Berlin" und speziell gegen unsere „rasch aus unbedeutenden Anfängen herangewachsenen Sammlungen". Solche Kämpfe hatten wir seither fast bei jedem bedeutenden Ankauf mit den Lokal- und Provinzialmuseen, mit den Behörden und der Presse der deutschen Einzelstaaten wie des Auslands durchzufechten, auch wo keinerlei Ausfuhrbeschränkungen bestanden und die Erwerbungen im Handel oder aus dem Privatbesitz gemacht waren. Der damalige Oberpräsident von Schlesien, Graf Zedlitz, unser früherer trefflicher Minister, erklärte mir ins Gesicht, der Partikularismus sei die beste Eigenschaft des Deutschen, und daher würde er, trotz allem, stets zu verhindern suchen, daß irgendein Stück aus seiner Provinz je in unser Museum käme. Nach den gleichen Grundsätzen haben fast alle Beamten unserer

preußischen Provinzen gehandelt. Im Auslande bestanden die Schwierigkeiten bei Erwerbung von Kunstwerken schon länger, da einige der wichtigsten Staaten bereits Ausfuhrverbote gegen Werke der älteren Kunst erlassen hatten. Diese Verbote wurden aber damals für Italien und die Türkei noch verschärft und werden seither mit der gleichen Strenge wie schon früher in Griechenland gehandhabt.

Nach meiner Erfahrung durch vier Jahrzehnte hat wenigstens Italien seine Gesetze vielfach nicht richtig angewandt. Den meisten kunsthistorischen Beamten, welche die Überwachung der Ausfuhr hatten, ist die Bedeutung des Kunsthandwerks bis in die neueste Zeit nicht aufgegangen. Für sie gab es nur die hohe Kunst, so daß anstandlos alle Möbel, Stoffe, Majoliken usw. außer Landes gehen konnten und man heute in Italien nur noch in beschränkter Weise von der außerordentlichen Bedeutung des italienischen Kunsthandwerks einen Begriff erhalten kann — am besten noch im Bargello, dank der großartigen Stiftung eines Ausländers, des Franzosen Carrand. Dieser eingefleischte Bonapartist, der seit 1871 in Florenz lebte, hatte, nach dem Ausspruch in seinem Testament, „der Republik Frankreich seinen Haß, dem Bargello seine Sammlungen“ hinterlassen. Trotz des strengen Ausfuhrverbots haben wir übrigens nur selten Schwierigkeiten mit der Ausfuhr aus Italien gehabt. Kommt es dann wirklich einmal zu einem Prozeß, so fällt die italienische Regierung regelmäßig herein — so im Prozeß gegen die Fürsten Sciarra, Cattaneo usw., die der Regierung stets außerordentliche Kosten gemacht haben.

So hat auch die Erwerbung der „Auferstehung Christi“ von Bellini dem Händler, der das Bild vom Grafen Roncalli kaufte und von dem wir es dann erwarben, einen Prozeß eingebracht. Dies Rechtsverfahren wurde gleichfalls zu seinen Gunsten entschieden, trotz aller Skandale der italienischen Presse, für die solche Kunstverkäufe jetzt eine cause célèbre und fast zugkräftiger sind als der schönste Giftmordprozeß. Die Angelegenheit eignete sich in

der Tat vorzüglich zu einem Prozeßskandal. Das herrliche Bild war nämlich in der Sammlung Roncalli von allen neueren Kritikern als Bellini energisch abgelehnt und von Cavalcaselle, Morelli, Venturi u. a. untergeordneten Malern wie Bissolo oder gar Bartolommeo Veneto, im besten Falle Cima zugeschrieben. Beim Tode des alten Roncalli hatte einer dieser italienischen Gelehrten das Gemälde abgeschätzt und es mit ganzen 5000 Lire bewertet. Zufällig erfuhr ich davon und sah mir das Bild bei einem Besuche in Bergamo 1901 genauer an. Wie früher erschien es mir ein ganz zweifelloser Gian Bellini aus seiner früheren Schaffenszeit. Ich ermutigte daher den Händler, der mir davon gesprochen hatte, zum Kauf des Bildes. Einem Gebot von siebzig- oder achtzigtausend Lire widerstand selbst ein so reicher Mann wie der Conte Roncalli nicht, nachdem ihm das Bild eben erst von „kompetentester" Seite auf 5000 Lire geschätzt war. Im Prozeß wurden als Sachverständige gerade die italienischen Kenner vernommen, die jene Schätzung gemacht hatten, und daraufhin wurde die Regierung abgewiesen. Ich hatte inzwischen durch Dr. Ludwig erfahren, daß er aus Urkunden die Entstehung wie die Urheberschaft Gian Bellinis glaube nachweisen zu können. Das Resultat seiner Forschungen hat Ludwig in unserem Jahrbuch in einem gemeinsam mit mir geschriebenen Artikel über das Bild niedergelegt. Dies wurde ihm von den Italienern so übelgenommen, daß man diesen echten Wohltäter Venedigs einen deutschen Spion genannt hat und ihn noch im Grabe zu beschimpfen suchte. Doch darüber später!

Während die Unterhandlungen über den Ankauf des Bellini noch im Gange waren, gelang uns die Erwerbung eines nicht weniger bedeutenden Bildes in Spanien: der „Anbetung der Hirten" von Hugo van der Goes. Das Gemälde war im Palast der Prinzessin Christine de Bourbon in Madrid, einem Palaste, dessen Kunstschätze seit Jahren verkauft wurden. Es hatte da einen verborgenen Platz hoch zwischen zwei Fenstern innegehabt. Erst die Illustration in einem kleinen Katalog des Restbestandes, der auch uns zugeschickt wurde,

machte uns darauf aufmerksam. Die kleine Abbildung ließ kaum einen Zweifel, daß das Bild ein Original von Goes, und zwar eine sehr eigenartige, bedeutende Komposition des Meisters sein müsse. Eine Prüfung an Ort und Stelle auf die Erhaltung und den Preis hin, den man dafür zahlen könnte, war trotzdem notwendig. Da ich selbst zu schwach war, um die Reise nach Madrid zu machen, so unterzogen sich der Generaldirektor und Dr. Friedländer dieser Aufgabe. Doch trotz ihres günstigen Urteils dauerten die Unterhandlungen mehrere Monate, da uns verschiedene Konkurrenten, namentlich in der Firma Colnaghi, entstanden waren. Erst 1903 gelangte das Bild, um den Preis von etwa 130 000 Mark, in unseren Besitz.

Schon mehrere Jahre vorher schien sich uns Aussicht auf die Erwerbung des großartigsten und umfangreichsten Werkes von Goes zu bieten: das Hospital von St. Maria Nuova in Florenz, das seit Jahrzehnten in argen Geldverlegenheiten war, suchte sich von Zeit zu Zeit durch Verkäufe aus seinem herrlichen Kunstbesitz zu helfen. Bereits Ende der siebziger Jahre hatte sich die Verwaltung des „überflüssigen Ballastes" durch eine Versteigerung in Florenz entledigt. Dabei waren Dutzende der interessantesten bemalten Truhen aus dem Anfang des Quattrocento und ein reicher Vorrat jener jetzt so hoch bewerteten primitiven Florentiner Majoliken mit tiefblauem Dekor verkauft worden. Der Gesamterlös betrug einige tausend francs! Später verkaufte ein Vorsteher des Hospitals eigenmächtig das schöne Marmor-Flachrelief der Madonna mit dem Kind von Desiderio um 20 000 Lire an E. Foulc, der gerade in Florenz war und das Relief gleich im Koffer mit sich nach Paris nahm. Trotzdem hatten die Schulden des Spitals, durch die Vergrößerung der Ansprüche an dasselbe, allmählich solche Höhe erreicht, daß die Verwaltung daran dachte, auch den Rest ihres Kunstbesitzes, namentlich ihren Hauptschatz, den großen Portinari-Altar von Hugo van der Goes, zu verkaufen. Der italienische Staat weigerte sich, irgendeine namhafte Summe dafür zu zahlen; die Verwaltung sah sich daher nach zahlkräftigen Käufern um. Die Amerikaner waren bis dahin

HUGO VAN DER GOES, MITTELSTÜCK DES PORTINARI-ALTARS, ANBETUNG DER HIRTEN

Florenz, Uffizien (zu Seite 141 u. 142)

— es war im Jahre 1897 — auf dem europäischen Kunstmarkt noch nicht ernstlich mit in Konkurrenz getreten. Daher kam für ein solches Galeriebild von kolossalen Dimensionen nur eine der großen Galerien, die solche kostbaren Erwerbungen zahlen konnte, in Betracht.

Ich hatte mich früher schon um einige plastische Stücke der Sammlung im Hospital bemüht, namentlich um das Tonrelief von Verrocchio und eines der Madonnenreliefs von Luca. Jetzt suchte ich auch die Erwerbung des Portinari-Altars anzubahnen. Doch begegnete ich gerade bei den Leitern des Spitals auffallenden Schwierigkeiten, die mir, bei dem notorischen Bedürfnis zu verkaufen, nicht recht verständlich waren. Meine Vermutung, daß bereits seitens eines anderen Museums ernstliche Anstrengungen gemacht sein müßten, bestätigte sich durch einen Besuch, den mir damals drei Herren des Louvre, die zusammen nach Berlin gekommen waren, abstatteten. Sie behaupteten, sich für den Goes in Holyrood zu interessieren, den sie an Ort und Stelle gesehen hätten und baten mich um meine Ansicht über dieses Bild. Während ich in meiner Bibliothek Photographien nach den verschiedenen Gemälden von Goes heraussuchte, unterhielten sie sich ganz ungeniert in Gegenwart meiner Frau über ihre Absichten auf den Florentiner Altar. Ich beeilte mich, nach Florenz zu fahren, um auf dieser unvermutet gewonnenen Basis festzustellen, ob der Altar noch für uns zu gewinnen oder doch wenigstens Florenz zu erhalten sei. Unter der Hand erfuhr ich, daß die italienische Regierung, der damals (wie leider, trotz dem Bündnis mit uns, fast immer) alles daran lag, Frankreich für sich zu gewinnen, im geheimen schon ihre Zustimmung zu dem Ankaufe gegeben habe, und daß die Unterhandlungen mit dem Louvre dem Abschlusse nahe seien. Da unter diesen Umständen für uns keinerlei Möglichkeit des Erwerbs mehr vorhanden war, so tat ich wenigstens das meinige, damit das Bild in Florenz bliebe, was schließlich in der Weise gelang, daß die Florentiner Museen sämtliche Kunstwerke des Hospitals um 700 000 francs — soviel ich mich erinnere — übernahmen.

In dem Zeitungsskandal, durch den die italienische Regierung gezwungen wurde, Stellung zu der Angelegenheit zu nehmen, leugnete sie natürlich jede Unterhandlung über einen Verkauf des Goes an das Ausland ab.

J. PIERPONT MORGAN

Die Konkurrenz Amerikas auf dem Kunstmarkt Europas begann schon einige Jahre später, namentlich durch das Eingreifen von J. Pierpont Morgan, der seit 1900 oder schon einige Jahre früher aus geschäftlichen Rücksichten regelmäßig nach Europa kam und damals anfing, die Gelegenheit zum Sammeln zu benutzen. Seine erste bedeutende Erwerbung war meines Wissens die Sammlung von Antiquitäten im Besitz des Auktionators Mannheim in Paris, deren mannigfacher Inhalt ihn zunächst zum Sammeln in der Richtung der Kleinkunst nachantiker Zeit bestimmte. Der Kauf seines Hauses in Queen's Gate in London veranlaßte ihn, zur Ausstattung Gemälde und dekorative Plastik zu erwerben. Die Anschaffung der kostbaren Zimmerdekoration von Fragonard, von trefflichen französischen Möbeln der gleichen Zeit und die Erwerbung der ersten Gemälde der großen holländischen Meister des 17. Jahrhunderts wie die Begründung seiner Sammlung von Miniaturporträts fällt in diese Zeit.

Seither hat Morgan seinen Sammeleifer ziemlich auf alle Gebiete der Kunst und Literatur ausgedehnt, die Kunst des Altertums ausgenommen, die er dem Museum seiner Heimatstadt New York überließ, in dessen Verwaltung er nach einigen Jahren der bestimmende Mann wurde. Ohne Kenntnisse auf irgendeinem Kunstgebiet, ohne besonderen Geschmack oder natürliche Begabung, selbst ohne gute Ratgeber hat der merkwürdige Mann allein durch seine Mittel und die Freigebigkeit, mit der er sie ausgab, wie durch seine Klugheit und sein Zielbewußtsein in wenigen Jahren Sammlungen zusammengebracht, welche denen der großen alten Museen zum Teil nahekommen, in der einen oder anderen Richtung sie wohl gar übertreffen. Und das alles in einer Zeit, in der es angeblich zu

spät ist, um noch an Sammeln zu denken! Sein Zaubermittel war das Geld, er scheute sich nicht, für Kunstwerke das Doppelte, ja das Zehnfache und mehr von dem, was bisher für den höchsten Preis galt, auszugeben, und seine Zauberlehrlinge waren die Kunsthändler, die er meist mit Geschick auswählte und mit noch größerem Geschick an sich fesselte. Seine Ankäufe machte er auf dem alljährlichen European trip, im Anfang des Frühjahrs in Ägypten, dann im April in Italien, bis zum Sommer in Paris und London. In den Vorräumen der Hotels, in denen er logierte, drängten sich die Händler und Besitzer, die ihre Ware anbieten wollten. Meist kamen sie gar nicht an ihn heran, wenn sie sich nicht mit dem Türhüter — dem einen oder anderen Antiquar des Orts, der sich der Gunst des Nabobs erfreute — in einer klingenden Sprache verständigt hatten.

Bei seinen Erwerbungen verließ sich Pierpont Morgan vor allem auf Kunsthändler, die sein Vertrauen hatten, namentlich auf Jacques Seligmann, der durch ihn wohl der reichste lebende Antiquar geworden ist. Über den Preis pflegte er sich regelmäßig nur ungenau zu orientieren. Was er selbst früher für ähnliche Gegenstände gezahlt hatte, war ihm dafür maßgebend. Von der Forderung strich er autokratisch ein Viertel oder ein Drittel ab und war mit seinem guten Handel sehr zufrieden, wenn sein Gebot dann angenommen wurde. So hat er wohl fast immer zu viel gezahlt, d. h. das Mehrfache von dem, was die Sachen zur Zeit wert waren. Aber aufs Geld kam es ihm ja nicht an, gewann er es doch leichter, als er es ausgab! Er erreichte durch seine hohen Preise, daß ihm das meiste zuerst angeboten wurde, und daß sich ihm Türen öffneten, die für völlig verschlossen galten. Auch hatte er eine eigenartige Sicherung gegenüber den Händlern: einmal im Pedigree, im Nachweis einer achtenswerten Herkunft des gekauften Gegenstandes, und dann in dem Zahlungsmodus, indem er seine in der ersten Hälfte des Jahres gemachten Ankäufe regelmäßig erst am Ende des Jahres zahlte. Erfuhr er inzwischen, daß er mit einer Fälschung hintergangen oder

sonst betrogen war, so sandte er den Gegenstand einfach mit Protest zurück, und der Händler war froh, wenn er später nur wieder in Gnaden aufgenommen wurde. Morgan hat wohl kaum Prozesse über Kunstwerke führen müssen. Nur wenn er von Privaten kaufte, denen er gleich zahlte, ist er gelegentlich gründlich hereingelegt worden; dann prozessierte er aber nicht, um seine Kunstkennerschaft nicht bloßzustellen. Man hat viel gescholten und gespottet über diesen „big man with the big nose", gewiß zum Teil nicht mit Unrecht, aber er war trotz allem eine großangelegte Natur, auch in seinen Kunstbestrebungen. Wenn sich das Metropolitan Museum schon in kurzer Zeit nach manchen Richtungen mit den größten und ältesten Museen Europas wird messen können, wenn andere Museen Amerikas diesem Beispiel nachzufolgen suchen, und wenn heute zahlreiche Private drüben mit unerhörtem Eifer, Geschick und gewähltem Geschmack Kunstwerke sammeln, so gebührt das Verdienst nicht am wenigsten gerade dem Vorgehen Pierpont Morgans. Wie leidenschaftlich er sammelte, dafür ist der Umstand charakteristisch, daß bei seinem Tode im April 1913 der Wert seiner Kunstschätze etwa ebenso hoch (ca. 200 000 000 Mark) wie sein Barvermögen geschätzt wurde.

BESUCH DER AUSSTELLUNGEN IN BRÜGGE, PARIS UND DÜSSELDORF

Vom Jahre 1902 ab konnte ich endlich meiner Gesundheit wieder zutrauen, den großen Ausstellungen alter Kunst, die sich in jenen Jahren rasch folgten, einen kurzen Besuch abzustatten. Im Jahre vorher noch hatte ich bei meinem Frühjahrsbesuch in Italien die Überanstrengung eines einzigen Tages in Venedig mit mehrwöchigem Krankenlager zu büßen. Dort war es dem Fürsten Lichnowsky, den ich auf seinen Wunsch bei den Händlern einführte, gelungen, mich trotz seines Alters und eines Holzbeines so zu übermüden. Damals vollendete Adolf Hildebrand eine Marmorbüste von mir, die der Bürgermeister von Straßburg, Dr. Back, für seine Galerie bestellt hatte. Nach einem gleichzeitig gearbeiteten Pro-

filrelief, das er in wenigen Stunden, während ich im Bett lag, modellierte, ist die Silbermedaille gearbeitet worden, die mir im Sommer bei Vollendung meines dreißigsten Dienstjahres von meinen damaligen und früheren Galeriebeamten verehrt wurde.

Der Besuch der Ausstellung altniederländischer Gemälde in Brügge 1902 war die erste Reise, auf der ich meine Kräfte wieder einmal zu messen wagte. Obgleich ein zweimaliger, längerer Besuch mich sehr ermüdete, hatte er doch, dank auch der Unterstützung durch meinen Begleiter Dr. Friedländer, keine üblen Nachwirkungen und gab mir dadurch den Mut, mir in Zukunft wieder mehr zuzutrauen. Diese bedeutendste Ausstellung alter Kunst, die die ausstellungswütigen Belgier je gemacht haben, war in verschiedenen Richtungen sehr belehrend und hat auf die Forschung besonders anregend gewirkt.

Die Ausstellung enthielt auch verschiedene altfranzösische Gemälde, die als niederländisch galten. Diese Bilder gaben dem jungen Forscher Hulin de Loo, Professor der Philosophie in Gent, der einen ausgezeichneten Katalog der Ausstellung verfaßt hatte, Gelegenheit, über die Vernachlässigung und vollständige Unkenntnis der älteren französischen Malerei ein deutliches Wort zu sagen. Dadurch reifte der Plan zur Ausstellung der „maîtres primitifs français", die zwei Jahre später in Paris stattfand und einen ähnlich bedeutenden Erfolg hatte. Von diesen Ausstellungen datiert ein neuer Aufschwung des Studiums der nordischen Malerei überhaupt.

Der Brügger Ausstellung folgte im Jahr darauf eine in ihrer Art wieder ganz neue Ausstellung, die „Exposition de l'Art Musulman" in Paris, in der freilich ohne besonderes wissenschaftliches Bestreben eine Reihe hervorragender Arbeiten islamischer Kleinkunst aus Pariser Privatbesitz, namentlich ausgezeichneter Glaslampen, persischer Teppiche und Miniaturen, gezeigt wurden. Sie war hauptsächlich als Vorbereitung der bedeutenden Islamischen Ausstellung in München von Wichtigkeit. Für mich bot die Ausstellung, bei meiner Vorliebe für

die ältere Kunst Asiens, ein besonderes Interesse. Sie bestärkte mich zugleich auch in dem Plan, für unsere Museen eine besondere Abteilung islamischer und chinesisch-japanischer Kunst zu begründen.

Im Frühjahr 1904 folgten gleich zwei bedeutende Ausstellungen, die ich beide besuchte, obgleich die Aufstellung im fast vollendeten Kaiser-Friedrich-Museum unmittelbar bevorstand: die Pariser Ausstellung der „maîtres primitifs français" und die große Düsseldorfer Ausstellung, letztere mit einer sehr reichen Zusammenstellung der älteren Kunst vom Rheinland und Westfalen. Unsere Museen hatten dabei mitgeholfen durch Abformung einer Reihe der hervorragendsten mittelalterlichen Denkmäler Westfalens, die in der Ausstellung vorteilhaft zur Geltung kamen.

ERWERBUNG VON AUSSTATTUNGSGEGENSTÄNDEN FÜR DEN NEUBAU

Von dieser Zeit — dem Jahr 1903/04 an — galt meine Tätigkeit hauptsächlich der Beschleunigung in der Fertigstellung und vor allem der Ausstattung des Kaiser-Friedrich-Museums wie der Überführung der Kunstwerke in den Neubau. Seit der Bau unter Dach war, schritt er nur langsam voran. Da zwischen dem Architekten Ihne und dem Bauleiter Hasak so wenig Harmonie bestand, daß sie sich jahrelang nicht sahen und den Bau mieden, soviel sie konnten, wurden in der Ausgestaltung des Innern arge Verstöße gemacht, die mich zu fortwährendem Eingreifen zwangen. Leider verhinderten meine Krankheit und die Friedensliebe des Generaldirektors die Besserung mancher Nachlässigkeiten und Fehler in den Abmessungen der Räume wie der Größe des Oberlichts, die mit äußerster Gleichgültigkeit schablonenhaft ausgeführt wurde, geradeso wie die Zeichnung und Ausführung der Decken und mancher Dekorationen. Zur Entschuldigung des Architekten muß ich freilich erwähnen, daß im Plan noch fast bis zur Vollendung des Baues wesentliche Änderungen vorgenommen wurden.

Für die Ausstattung der Sammlungsräume hatten wir uns einen besonderen Fonds bewilligen lassen. Wir wollten vermeiden, daß durch moderne Dekoration der Eindruck gestört würde und suchten daher durch alte dekorative Möbel, Gobelins, Wappen, einzelne alte Portale, Decken und Kamine aus der Zeit der Kunstwerke, die für die Räume bestimmt waren, diesen eine zeit- und ortsgemäße Ausstattung zu geben. Wir wollten keineswegs das Vorbild einiger Kunstgewerbemuseen nachahmen (wie des mustergültigen Schweizer Landesmuseums in Zürich), die in einer Folge alter Zimmer das Kunstgewerbe als Ausstattung der Umgebung möglichst vollständig und getreu zur Anschauung zu bringen suchen, sondern wir gedachten durch solche monumentalen Ausstattungsstücke die Kunstwerke in eine zeitgemäße Umgebung zu stellen, die ihre Wirkung erhöhen und der ursprünglichen Absicht möglichst entsprechen sollte. Wäre man bis zur Nachahmung von alten Zimmern gegangen, so würde man die monumentale Wirkung der Kunstwerke beeinträchtigt, Charakter und Bedeutung der Museen geschädigt haben. Wenn das Kaiser-Friedrich-Museum sowohl durch seine besonders unglückliche Lage und seinen Bauplatz wie teilweise auch durch überreiche, künstlerisch verfehlte Innenarchitektur keinen voll befriedigenden Eindruck macht, so haben wir wenigstens durch diese Ausstattung und durch die Anordnung der Kunstwerke nach Möglichkeit nicht nur die Werke selbst, sondern auch die Räume zu günstiger Wirkung zu bringen gesucht.

Auch die monumentale Ausschmückung der beiden Treppenhäuser des Neubaues erschien mir durch Denkmäler älterer Zeit dringend wünschenswert. Für das vordere große Treppenhaus bot sich zufällig die Gelegenheit dazu, indem ein Berliner Steinmetz mir den alten Sockel vom Monument des Großen Kurfürsten als Geschenk anbot. Nach dem Neubau der Brücke hatte man bei Wiederaufstellung von Schlüters Reiter diesen Sockel des Künstlers als stark beschädigt fortgeworfen und durch eine Kopie ersetzt. Wir benutzten ihn, um eine Bronzekopie des Schlüterschen Reiters darauf zu stellen und ihn in

der Mitte des großen Treppenhauses aufzurichten. Verdankt die Galerie doch dem Großen Kurfürsten die Anfänge der Bildersammlung aus der oranischen Erbschaft.

KAISER WILHELM II. ALS FÖRDERER

Für das hintere Treppenhaus, das im Rokokostil gehalten ist, erschien mir der Schmuck mit einer Statue des großen Kunstsammlers und eigentlichen Begründers unserer Galerie, Friedrichs des Großen, vor allem erstrebenswert. Auch dafür war nur eine Kopie, nach Schadows trefflichem Standbild im Ständehaus zu Stettin, zu beschaffen. Zum weiteren statuarischen Schmuck stand uns als Eigentum der Museen Pigalles Meisterwerk, die Marmorstatue des Merkur, zur Verfügung. Da das Gegenstück, die Venus, noch in den Gärten von Sanssouci stand und der Marmor dort durch die Traufe von den Bäumen zu leiden begann, schien mir ein Versuch nicht aussichtslos, sie vom Kaiser zur Ausstattung des Museums, das den Namen seines Vaters tragen sollte, und für das sich Seine Majestät in hohem Maße interessierte, überwiesen zu erhalten. Ich bat daher um eine Audienz, für die ich noch einen größeren Wunsch auf dem Herzen hatte: die Überweisung der Marmorstatuen von Friedrichs Generälen, die einst den Schmuck des Wilhelmplatzes gebildet hatten und schließlich, nach mehrfachem Hin- und Herschieben, zur Dekoration der Kadettenanstalt in Lichterfelde verwendet waren. Diese Meisterwerke Schadows und Tassaerts mit der Friedrichsstatue in der Mitte würden der herrlichste Schmuck des kleinen Treppenhauses sein und könnten da endlich wieder zu ihrer richtigen Würdigung gelangen.

So trug ich meine Bitten dem Kaiser vor und fand das weitherzigste Entgegenkommen. Er sagte uns sowohl das große altchristliche Nischenmosaik aus San Michele in Affricisco in Ravenna zu (das zur Dekoration des Domes, für den es bestimmt war, nicht verwendet worden war), wie die Statuen der Generäle und der Venus von Pigalle, durch die das hintere Treppenhaus im Kaiser-Friedrich-Museum einen in Deutsch-

land einzig dastehenden plastischen Schmuck besitzt. Daß ich auch Pigalles Venus mit erbeten hatte, ohne vorher bei dem Oberhofmarschall Graf Eulenburg anzufragen, hat mir dieser eine Zeitlang sehr verdacht, aber ich habe das Wohlwollen des ausgezeichneten Mannes, der sein schwieriges Amt durch fast ein halbes Jahrhundert unter drei Kaisern glänzend verwaltet hat, bald wiedergewinnen und im Interesse unseres Museums ausnützen können. Wohl nur der Wunsch, diesen Mann in dem wichtigen Amt nicht zu missen, mag der Grund gewesen sein, daß Graf Eulenburg nicht als Reichskanzler Bismarcks Nachfolger wurde, wozu er nach seiner Energie, seinem Eifer, seiner Sachlichkeit und seinem diplomatischen Geschick wie kein Zweiter geeignet gewesen wäre.

Kaiser Wilhelm sah ich wiederholt in dieser Zeit bei der Vollendung des Neubaues unserer Museen. Damals tauchte im Berliner Kunsthandel ein prächtiger silberner Tafelaufsatz in Gestalt eines lagernden Hirsches auf, die Nachbildung eines von Friedrich Wilhelm I. erlegten Zweiundfünfzigenders. Der Antiquar van Dam bot das Stück zuerst dem Hofe zum Kauf an, für den es ja von größtem Interesse war. Um den Kaiser zur Anschaffung des schönen Werkes, das wohl in friderizianischer Zeit nur per nefas dem königlichen Besitz entzogen war, zu bewegen, ersuchte mich Graf Eulenburg um ein Gutachten und um Schätzung desselben und legte es damit dem Kaiser vor. Dieser war entzückt davon und genehmigte die Erwerbung, fragte schließlich auch beiläufig nach dem Preise: „Das soll wohl fünftausend Mark kosten?“ Als man ihm die Forderung von fünfundvierzigtausend Mark nannte, war er entsetzt. „Das fehlte noch, daß ich dafür solche Summe ausgäbe! Nein, ich habe sechs Jungens zu versorgen; da kann Bode den Hirsch für das Museum kaufen!“

Als mir Graf Eulenburg dies Gespräch mitteilte, mußte ich ihm erwidern, daß für die mir unterstellten Abteilungen das Stück nicht geeignet und nicht erschwinglich sei. Aber wir könnten es ja durch unseren Museumsverein erwerben und dann der Krone gegen irgendein geeignetes Kunstwerk aus

den Schlössern umtauschen. Der Hofmarschall wie der Kaiser waren einverstanden; ich solle nur einen Vorschlag machen. Mit Zustimmung von Graf Eulenburg wählte ich die prächtige Bronzebüste von Papst Sixtus V., das Gegenstück unserer Büste von Papst Gregor XIII., aber der Kaiser lehnte die Abgabe dieser Büste energisch ab. Er lege selbst zwar gar keinen Wert darauf und würde ein halbes Dutzend davon gegen den Tafelaufsatz hergeben, aber seine Mutter habe ihn wiederholt versichert, die Büste sei das beste Kunstwerk in seinem Besitz und mehr wert als alle Bilder von Watteau. Er schlage Berninis Porphyrbüste des Paolo Bracciano dafür vor. Diese erschien mir aber mehr ein Kunststück in der geschickten Bewältigung des harten Steines als ein Kunstwerk. Die traditionelle Benennung als Bernini ist nachweislich unrichtig. Ich bat daher, mich nach einem anderen Tauschobjekt umsehen zu dürfen.

Durch Zufall verfiel ich auf ein Stück, das seit Jahrzehnten im Schloß Schönhausen magaziniert war, damals aber gerade zur Parkettierung ins Museum geschickt war, auf Rubens' großes Gemälde: „Diana mit ihren Nymphen von den Satyrn überfallen.“ Dieses herrliche Bild, vielleicht das letzte, an dem der von der Gicht schwer geplagte Meister in Schloß Steen gemalt hatte, und das in der Versteigerung nach seinem Tode an Friedrich Heinrich von Oranien kam, war wegen des anstößigen Motivs aus den Wohnräumen der Schlösser verbannt worden und erschien auch dem Kaiser nicht ausstellungsfähig. Der Tausch wurde daher zu allseitiger Befriedigung abgeschlossen.

Noch eine andere Gelegenheit, die den Kaiser nahe anging, konnte ich in der gleichen Zeit in günstiger Weise für unsere Sammlungen zum Austrag bringen. Schloß Friedrichshof mit seinen Kunstschätzen hatte die Kaiserin Friedrich ihrer Tochter Margarete, Prinzessin von Hessen, vermacht. Da ihr die Instandhaltung des weitläufigen Schlosses mit seinem prächtigen Park bei ihren Verhältnissen sehr schwer war, mußte sie durch den Verkauf einiger der wertvollsten Kunstwerke die

nötigen Mittel aufzubringen suchen. Der Kaiser hatte verlangt, daß sie zunächst den Königlichen Museen angeboten werden sollten. Ich machte die Gemälde und Bildwerke namhaft, deren Erwerbung uns interessieren würde, und gab an, was wir dafür zahlen könnten, während Lessing eine Auswahl aus dem Kunstgewerbe traf. Diese schätzte er leider so niedrig, daß sie der Prinz, ohne uns weiter zu benachrichtigen, um das Doppelte an einen Frankfurter Händler verkaufte, während er fast das Zehnfache dafür hätte erhalten können.

Von den Bildern, die ich ihm bezeichnet hatte, wollte er zunächst nur das Porträt von Rubens' erster Gattin verkaufen, dessen Preis ich auf höchstens 200 000 Mark geschätzt hatte. Während ich nach den Verhandlungen annahm, daß der Prinz auf dieses nach damaligem Preis hohe Gebot eingegangen sei (wir kauften bald darauf Rubens' große Bekehrung des Saulus vom Kunsthändler Ch. Sedelmeyer um etwa 100 000 Mark), ersuchte er mich um eine Besprechung der Angelegenheit im Berliner Schloß. Hier zeigte er mir ein Telegramm, durch das ihm ein Gebot von 500 000 Mark von London aus — ich vermute Pierpont Morgan — gemacht wurde. Ich erklärte, auch dem Kaiser gegenüber, der mich gleich darauf empfing, daß mein Gebot meine äußerste Schätzung sei; mehr dürfe ich nicht dafür zahlen. Der Kaiser bestand darauf, daß das Bild in unser Museum käme, daß aber auch der Prinz das von außen gemachte Gebot dafür erhielte. Er sei bereit, aus seiner Schatulle 100 000 Mark dazu beizusteuern. Der Verein könne ebensoviel geben, und von meinen Gönnern würde ich mir ja leicht dieselbe Summe verschaffen können. Ich sprach meine Befürchtung aus, daß mir dies nicht gelingen würde, erklärte mich aber bereit, den Vorstand unseres Vereins sofort deswegen zu befragen. Dieser lehnte einstimmig ab, einen Betrag über meine Schätzung hinaus herzugeben, da wir keine amerikanischen Preise zahlen könnten. In der Tat verfügte der Verein damals auch gar nicht über eine ähnliche Summe.

Ein zufälliges Zusammentreffen mit dem Kaiser in der nächsten Zeit brachte endlich eine glückliche Lösung. Ich begegnete ihm im Tiergarten, wo er seinen Morgenspaziergang machte. Er sprach mich an und sagte, wie ich mich unterstehen könne, bei meinem Leiden spazierenzugehen, und dabei breitete er seinen starken rechten Arm aus und nötigte mich, daraufzusitzen und mich mit meinem Arm an seiner Schulter zu halten. Da ich daraus sah, daß er besonders guter Laune war, wagte ich, das Friedrichshofer Geschäft wieder zur Sprache zu bringen. Wir müßten notwendig noch ein paar gute Gegenstände mitbekommen, um den hohen Preis zahlen zu können. Ich nannte ihm mehrere plastische Stücke und erwähnte, daß wir dabei die Marmorbüste von Tamagnini wohl als Vermächtnis der Kaiserin Friedrich beanspruchen könnten, da sie eigentlich „gerollt" sei. Der Kaiser fragte: „Wieso gerollt?" Ich erzählte ihm ganz offen, wie diese Büste in Genua durch einen Scheinkauf unseres Generalkonsuls erworben sei, daß aber der Besitzer nie einen Pfennig dafür erhalten habe, und daß unser Konsul deshalb aus dem Amt hätte scheiden müssen. Der Kaiser war sehr unangenehm berührt, erklärte aber, er werde sich sofort danach erkundigen. Wenn die Sache sich so verhielte, so solle die Büste selbstverständlich gleich dem Museum ausgeliefert werden.

Mir war recht unbehaglich zumute, da ich nicht wissen konnte, ob man im Auswärtigen Amt die volle Wahrheit sagen würde. Freilich hatte ich von Baron Holstein selbst die Geschichte dieser eigentümlichen Erwerbung erfahren, aber sollte man sie im Auswärtigen Amt aus Rücksicht auf die Kaiserin Friedrich dem Kaiser wirklich ganz wahrheitsgemäß mitteilen? Ein Brief vom diensttuenden Adjutanten am folgenden Tage, des Inhalts, daß uns die Büste sofort überwiesen würde, erlöste mich von meiner Beklemmung. Nach längeren Unterhandlungen bekamen wir außerdem noch die reizende Bronzebüste eines Knaben von A. Rossellino, die Buchsstatuette von Francesco da S. Agata und einige kleinere Stücke mit in den Kauf, so daß uns das schöne Porträt von Rubens schließlich nicht

teuer zu stehen kam. Freilich, ursprünglich war es uns noch wesentlich billiger zugedacht gewesen.

Kaiser Friedrich hatte sich in den ersten Jahren seines Protektorats mehrfach selbst bemüht, uns wertvolle Kunstwerke für unsere Museen zu beschaffen. So hatte er, bei gelegentlichem Aufenthalt in Baden, beim Maler Winterhalter zwei treffliche Frauenbildnisse von Rubens und Bordone gesehen und den Künstler gebeten, sie ihm für das Museum zu überlassen. Wie der Kronprinz mir später mitteilte, würden sie ihm nach Winterhalters Tode zur Verfügung stehen. Im Testament hatte sie der Maler aber seinem jüngeren Bruder vermacht, unter der Auflage, daß sie nach dessen Tode dem Kronprinzen zusammen für 50 000 Mark angeboten werden sollten. Dieser Bruder starb hochbejahrt erst Ende der neunziger Jahre. Das Amtsgericht von Baden teilte, da der Kaiser Friedrich inzwischen verstorben war, der Kaiserin als seiner Rechtsnachfolgerin jene Bestimmung des Testaments mit und bat sie, unter Übersendung der Bilder, um Entscheidung, ob sie diese für die im Testament festgesetzte Summe übernehmen wolle. Die Kaiserin, so erzählte mir einige Zeit darauf Herr von Angeli, der gerade in Friedrichshof weilte, war entsetzt über den „kolossalen" Preis, so sehr sie die Bilder begeisterten. Aber Angeli redete sehr zu. Der Preis sei gar nicht hoch, sondern außerordentlich niedrig, er selbst würde sie mit Freuden dafür übernehmen. Dadurch ließ sich die Kaiserin schließlich zum Ankauf bestimmen. Daß die Bilder für unsere Galerie gedacht waren, habe ich ihr später mitgeteilt, leider ohne den gewünschten Erfolg. Die beiden Bilder hatte Winterhalter seinerzeit von Barthold Suermondt für ein paar Porträts, die er von sich und seiner Frau malen ließ, als Bezahlung erhalten. So sind sie uns in doppelter Weise entgangen.

DIE M'SCHATTA-FASSADE

Noch einmal hatte ich in der gleichen Zeit Veranlassung, mich an Seine Majestät zu wenden und kam mit seiner energischen Hilfe ebenfalls glücklich zum Ziel. Im Frühjahr brachte

mir Professor Strzygowski große Photographien einer Ruine in der syrischen Wüste, den Resten des Schlosses M'schatta. In der Nähe würde jetzt die Mekka-Bahn gebaut und dazu das schöne Material geplündert. Ich müsse mit allen Mitteln die Erwerbung, mindestens der Fassade, ins Werk setzen, da sie das wichtigste und prächtigste Denkmal aus der Zeit des Übergangs der frühbyzantinischen in die islamische Kunst sei. Strzygowski hielt sie damals für das Werk der letzten Sassaniden aus dem fünften oder sechsten Jahrhundert und suchte mich zu überzeugen, daß ich damit in der christlichen Abteilung, an deren Zusammenbringung er selbst so großes Verdienst hatte, ein würdiges Pendant zu dem Mosaik aus Ravenna erhalten würde.

Trotz der außerordentlichen Schwierigkeiten, welche die Erwerbung und der Transport bieten mußten, ließ ich mich überreden, den Versuch zu machen, und wandte mich direkt an Seine Majestät den Kaiser, ohne dessen Hilfe die Sache ja völlig unmöglich gewesen wäre. Der Kaiser war von den Photographien ganz entzückt. „Das sind ja sassanidische Stoffe, in Stein übertragen", war seine erste, treffende Äußerung, „das müssen wir haben, koste es, was es wolle!" Er selbst werde deswegen an den Sultan schreiben. Inzwischen solle ich mich sofort mit dem Reichskanzler in Verbindung setzen, damit er alles vorbereite. Beim Grafen Bülow fand ich das größte Entgegenkommen. Er freue sich, daß Seine Majestät an solchen Dingen so lebhaftes Interesse nehme und wolle die Botschaft sofort informieren. Der Brief des Kaisers an den Sultan hatte den Erfolg, daß dieser die Fassade dem Kaiser zum Geschenk machte. Den Transport erbot sich Fürst Henckel-Donnersmarck zu bezahlen. Abbruch und Verpackung wie die wissenschaftliche Aufnahme konnte günstigerweise unsere in nicht zu weiter Ferne bei der Ausgrabung von Baalbek beschäftigte Expedition unter Leitung von Professor Puchstein und dem Architekten Schulz besorgen.

Die Gefahr der hier damals noch fast selbstherrlichen Beduinen, vor der wir dringend gewarnt waren, erwies

sich in der Tat als sehr groß, denn am Tage, nachdem die Karawane mit unserer Expedition und den Kisten nach Haifa aufgebrochen war, wurde die türkische Bewachung, die man ihr beigegeben hatte, von Beduinen überfallen und dezimiert. Noch im Jahre 1903 traf die große Sendung in Berlin ein, und die Fassade konnte noch rechtzeitig provisorisch im Erdgeschoß des Kaiser-Friedrich-Museums aufgestellt werden. Gewiß ist diese etwa 45 Meter in der Breite messende, mit ihren beiden Türmen fast vier Meter vorspringende, etwa fünf Meter hohe Fassade als Sammlungsobjekt ebenso wenig geeignet und seine Unterbringung im Innern eines Museums ebenso schwierig, wie dies mit dem Altar von Pergamon oder dem Hafentor von Milet der Fall ist. Aber wie diese, so gehört auch die M'schatta-Fassade zu den wertvollsten und imposantesten Stücken unseres Berliner Kunstbesitzes. Wie sie recht eigentlich den Ausgangspunkt für die Forschung über die Entstehung der islamischen Kunst bildet, so wird sie stets den Mittelpunkt der islamischen Sammlungen bilden, für deren Begründung sie in erster Linie mitbestimmend war, und wird seinerzeit im neuen Asiatischen Museum wirkungsvoll aufgestellt werden können.

TOD DES KOLLEGEN LIPPMANN

Im gleichen Jahr traf unsere Museumsverwaltung ein schwerer Schlag. Im Sommer erkrankte Friedrich Lippmann ganz plötzlich, wie sich herausstellte, an schwerer Herzarterienverkalkung; schon im Oktober standen wir an seiner Bahre. In fünfundzwanzig Jahren hatte er, ohne große Mittel und aus eigener Tüchtigkeit, die Sammlungen des Kupferstichkabinetts in die Reihe der ersten Sammlungen ihrer Art zu rücken verstanden und hatte durch seinen Geschmack und seine vielseitigen Kunstkenntnisse sich auch den übrigen Sammlungen nützlich erwiesen. Wie regelmäßig bei dem Verluste eines so bedeutenden, autokratisch waltenden Mannes war die Frage eines Nachfolgers außerordentlich schwierig. Unter seinen Beamten war niemand, der als sein Nachfolger

geeignet erschien, da er ihnen nie völlige Selbständigkeit oder Gelegenheit zu genügender Ausbildung gegeben hatte. Als tüchtigster Kenner in seinem Fach galt mit Recht ein Schüler Lippmanns, der Direktor des Dresdener Kabinetts, Dr. Max Lehrs; seine Berufung wurde daher allgemein erwartet. Aber der Generaldirektor Schoene war wenig geneigt dazu, nicht nur, weil er glaubte, Lehrs sei hier am unrechten Platze, sondern, weil ihm die Ernennung Tschudis zu Lippmanns Nachfolger am meisten erwünscht schien. Freilich nahm er dabei weniger Rücksicht auf das Kabinett, als er sich durch die Überzeugung leiten ließ, daß Tschudis Tätigkeit an der Nationalgalerie, namentlich seine Beteiligung an der Leitung der Sezession und seine demonstrativ feindliche Stellung der älteren Richtung der Berliner Kunst gegenüber, die Interessen der Museumsverwaltung schädige. Da aber Tschudi fast jede Erfahrung für die Leitung des Kabinetts fehlte, und da er zudem nicht die geringste Neigung hatte, sie mit der Direktion der Nationalgalerie zu vertauschen, kam es nach fast zweijährigen Bedenken schließlich zur Berufung von Lehrs. Doch zeigte es sich bald, daß Schoene in dessen Beurteilung recht gehabt hatte. Lehrs' beschauliche Art und stille Kleinarbeit in der Forschung paßte nicht in das unruhige Berliner Getriebe, nicht in die internationale Konkurrenz. Es war daher kein Wunder und günstig für beide Institute, daß er nach wenigen Jahren in seine alte Dresdener Stellung zurückkehrte.

ANKAUF DER SAMMLUNG THIEM

An der Erweiterung unserer Sammlungen konnte ich auch neben den Einrichtungsarbeiten des Neubaues weiter tätig sein. Unsere Besuche in Italien, London und Paris brachten u. a. Bilder wie den großen B. Montagna, die merkwürdige späte Pietà Carpaccios, die Landschaft von Dughet, die schon erwähnte Bekehrung Pauli von Rubens und das frühe Frauenbildnis von Goya, ferner die Marmorbüste eines Kardinals Zacchia von Algardi und unter mehreren Bronzestatuetten nament-

TURMFRIES DER FASSADE DES WÜSTENSCHLOSSES M'SCHATTA

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 155)

lich die ausgezeichnete schlafende Nymphe von Riccio. Die Haupterwerbung war eine Auswahl von etwa zwanzig Gemälden aus der Sammlung Adolf Thiem in San Remo, durch die unsere Galerie wieder eines der vornehmen Genueser Frauenbildnisse von A. van Dyck, eine Reihe trefflicher holländischer und vlämischer Stilleben sowie verschiedene tüchtige Gemälde primitiver Meister wie Bouts, Memling und Ercole Roberti erhielt. Obgleich ich seit Jahren mit dem Besitzer befreundet war und ihm viel geholfen hatte, war der Kampf um die Auswahl und den Preis doch kein leichter, da ja in Geschäften die Gemütlichkeit aufhört.

Bei meiner Anwesenheit in Mailand im Herbst 1903 hatte ich das ausgesuchte Pech, den Besuch von Turin und dadurch die Besichtigung der Eyckschen Miniaturen in der dortigen Bibliothek versäumen zu müssen. Ich hatte beim jungen Principe Trivulzio angefragt, ob ich seine Sammlung (vor allem wegen der Bronzestatuetten, die ich meiner damals begonnenen Publikation einzureihen wünschte) besichtigen dürfte. Der Fürst, der eigens dazu aus Rom herbeikam, bestimmte mir gerade den Tag, den ich für den Besuch in Turin angesetzt hatte. Ich verschob diesen Besuch, und gleich darauf verbrannte der Codex mit manchen anderen Schätzen der Turiner Bibliothek.

Bei wiederholten Besuchen in London hatte ich in diesen Jahren bei Alfred Beit in Park Lane gewohnt, um ihm behilflich zu sein, seine Sammlungen weiter auszubauen und einen großen illustrierten Katalog der Sammlung anzufertigen. Im Herbst 1903 lag er fertig vor. Damals war die Sammlung der Gemälde wie der Bronzen bereits fast abgeschlossen, dagegen fehlte noch die ganz gewählte, durch Murray Marks jahrelang mit großem Eifer zusammengebrachte Sammlung von hispanomoresken Majoliken, zu deren Erwerbung (um 7500 £) ich ihm dringend riet.

ERÖFFNUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS

Während der Neubau des Kaiser-Friedrich-Museums rasch unter Dach gebracht war, ging es mit dem Innenausbau sehr

langsam vorwärts, so daß ich schließlich, da der Architekt zur Beschleunigung nicht zu bewegen war, im Herbst 1903 den Kaiser bat, einfach den Eröffnungstermin festzusetzen. Als solchen bestimmte er Kaiser Friedrichs Geburtstag im folgenden Jahre, den 18. Oktober 1904. Jetzt mußte die Innendekoration sehr beschleunigt werden. Ihne beschränkte sich im wesentlichen auf die Ausstattung der beiden Treppenhäuser, der Basilika und einiger Hauptsäle und überließ uns die Wahl der Stoffe, ihre Färbung und Musterung. In den unteren Räumen, für die Aufstellung der Bildwerke, der Originale wie der Abgüsse, wählten wir eine schon im Alten Museum seit längerer Zeit erprobte Kochelleinwand von graugrüner oder bläulichgrüner Färbung, die sich seither gut bewährt, wenn auch keineswegs als farbenbeständig erwiesen hat und als Stoff etwas gar zu gewöhnlich ist. In der Bildergalerie gaben wir den Kabinetten der niederländischen Schulen einen tiefgrünen Plüschstoff, auf den ein schwärzliches Muster schabloniert wurde, den Oberlichtsälen dagegen eine Kochelleinwand, die erst an Ort und Stelle abwechselnd in grünlichen und rotbraunen Farben mit großen Mustern schabloniert wurde. Wir waren gezwungen, da die Berliner Maler dabei versagten, Dekorationsmaler aus München kommen zu lassen, welche die Aufgabe geschickt lösten.

Diese Auswahl der Stoffe und die Entscheidung über ihre Färbung und Musterung in den einzelnen Räumen erfolgte zum Teil erst, während die Aufstellung in vollem Gange war. Im Frühjahr war ich noch in Italien, im Juni auf der Düsseldorfer Ausstellung und in London und Paris gewesen; bald nach Anfang Juli begann der Umzug aus dem Alten Museum. Da ich wegen der Ausstattung und der Proben für die Behängung täglich bei der Aufstellung zugegen war, strengte ich mich allmählich so sehr an, daß ich plötzlich nicht mehr imstande war, auf den Füßen zu stehen. Ich mußte mich legen, und erst nach drei Monaten erlaubte mir der Arzt, wieder aufzustehen.

Diese merkwürdige Art der „Venenstörung“, die nicht zu eigentlicher Thrombose führte, mich aber unfähig machte, zu gehen, hinderte mich zum Glück nicht am Arbeiten. Ich fand mich rasch in das Unvermeidliche und suchte vom Bett aus die Aufstellung zu leiten, indem ich von Tag zu Tag in der Galerie wie in der plastischen Abteilung die Aufstellung jeder einzelnen Wand genau aufzeichnete. Von der Ausführung wurde mir dann eine photographische Aufnahme gebracht, nach der ich, nach Rücksprache mit Dr. Friedländer für die Gemäldegalerie und mit Dr. Vöge für die Abteilung der deutschen Skulpturen, die nötigen Änderungen bestimmte. Die Aufstellung der frühmittelalterlichen und der islamischen Abteilung besprach ich nur im allgemeinen mit Dr. Wulff und Dr. Sarre. Die Ausführung besorgten sie danach allein, wozu in der frühchristlichen Abteilung schon die schweren Marmorwerke und die Zahl der Gegenstände nötigte.

Diese eigenartige Arbeitsteilung glückte vollständig, ja, sie war vielleicht günstiger und förderte die Aufstellung mehr, als wenn ich stets selbst dabei gewesen wäre, da ich so in aller Ruhe die Dispositionen treffen und meinen Assistenten, jedem für sich, die Ausführung überlassen konnte. Noch vor Mitte Oktober war die Aufstellung beendet. Gleichzeitig hatte ich den wiederholten Versuch aufzustehen endlich mit Erfolg machen können und durfte dem Museum gerade vor der Eröffnung einen ersten Besuch abstatten, um mich zu überzeugen, daß die Aufstellung im allgemeinen geglückt war.

Die Eröffnung fand auf Befehl des Kaisers mit großer Feierlichkeit statt. Es waren Einladungen nicht nur an alle höheren Beamten, sondern zugleich an alle Museumsfreunde, auch an fremde Kollegen und vornehme Sammler wie Graf Hans Wilczek, Prinz Johannes Liechtenstein und Baron Heinrich Tucher, ergangen. Die Basilika bot den günstigsten Platz zur Feier, die sehr vornehm verlief. Da ich mich nur in einem Krankenstuhl bewegen durfte, sah ich der Feier von einem Balkon über der Basilika zu. Bei seinem Rundgang kam der

Kaiser nach oben, um mich zu begrüßen und mir zu dem gelungenen Werke zu gratulieren. Er sprach sich im höchsten Grade befriedigt aus; erst jetzt könne man sehen, welche Schätze wir allmählich aufgesammelt hätten, und das verdanke Berlin in erster Linie mir. Dann erzählte er mir von dem großen Erfolg meines „Geschenkzimmers". Es sei voll der schönsten Gaben für das Museum. Ich würde dort vielleicht auch eine Kleinigkeit entdecken, nach der ich schon lange „gepiert" hätte. Ich wußte gleich, was er meinte.

Seit längerer Zeit hatte mich nämlich der Kaiser mit einem frühromanischen Elfenbein geneckt, das ihm vom Grafen Fürstenberg-Stammheim geschenkt war, nachdem wir es diesem mit ein paar anderen Elfenbeinbildwerken der gleichen Zeit um 20000 Mark bereits abgekauft hatten. Ich hatte die Stücke in der Düsseldorfer Ausstellung gesehen. Da ich erfuhr, daß der Besitzer persönlich keinen Wert darauf legte, machte ich ihm ein Gebot, das er, nach langem Schweigen, zustimmend beantwortete. Er brachte die drei Tafeln selbst nach Berlin, wo ich sie mir bei ihm im Hotel ansah. Ich wollte sie gleich mitnehmen, der Graf bat aber, daß er sie erst dem Kaiser zeigen dürfe, der ihm auf den folgenden Tag eine Audienz bewilligt habe. Er würde sie dann gleich vom Schlosse aus ins Museum bringen.

Als er am folgenden Tage im Museum die Elfenbeine auspackte, waren es nur zwei, das beste Stück fehlte. Auf meine erstaunte Frage, wo das dritte Stück sei, antwortete er ganz naiv, der Kaiser habe ihn in so herzlicher, rührender Weise über den Tod seines (mit dem „Iltis" in den Gewässern von China untergegangenen) Sohnes zu trösten gesucht, daß er seinen Dank habe ausdrücken wollen, und da den Kaiser gerade dieses Elfenbein sehr interessiert habe, so habe er es ihm geschenkt. Er würde es ja sicher gleich dem Museum überweisen. Daß wir die Tafel bereits bezahlt hatten, schien den alten Herrn dabei gar nicht zu stören.

Einige Zeit darauf war ich abends zur Tafel befohlen. Nach Tisch forderte mich der Kaiser auf, mit in seine

„Kunstkammer“ zu kommen; er wolle mir seine neuesten Erwerbungen zeigen. Dabei ging er schmunzelnd auf den Schrank los, in dessen Mitte ich schon von weitem die Elfenbeintafel stehen sah. Ich sagte sofort, wie ich mich freue, daß Seine Majestät mir das von uns gekaufte Elfenbein nun für das Museum übergeben wollte, was den energischen Protest des Kaisers hervorrief. Die Tafel sei ihm vom Grafen Fürstenberg geschenkt; das Museum bekäme sie nie! Ich erzählte dann, daß wir die Tafel mit den beiden anderen zusammen gekauft und bereits bezahlt hätten, und wie die Sache sich zugetragen habe. Aber der Kaiser schien unerbittlich, und auch bei späteren Besuchen zog er mich nur damit auf, daß auch ich einmal gründlich hereingefallen sei. Er hatte sich liebenswürdigerweise diese freudige Überraschung für mich bis zur Eröffnung des Neubaus aufsparen wollen.

Das Geschenkzimmer war außerdem noch mit einer ganzen Reihe wertvoller Stücke von den anwesenden Museumsfreunden gefüllt worden. Namentlich von Fremden. Alfred Beit hatte, um sich für den von mir verfaßten Katalog seiner Sammlung dankbar zu erweisen, das lebensgroße Porträt des Mr. John Wilkinson von Gainsborough in ganzer Figur geschenkt. Fürst Johannes Liechtenstein, Graf Hans Wilczek, der bayerische Gesandte Baron Heinrich Tucher und Dr. Eduard Simon hatten wertvolle Stücke zu meiner Sammlung altpersischer und kleinasiatischer Teppiche, die ich der islamischen Abteilung zur Eröffnung überwiesen hatte, hinzugefügt. Eine Anzahl interessanter, früherer niederländischer und deutscher Bilder wie einige Bronzen wurden von den Herren Marcus Kappel, Franz von Mendelssohn, Robert von Mendelssohn, W. von Dirksen, Karl von der Heydt, Frau Oscar Hainauer geschenkt. Das weitaus wertvollste Geschenk kam aber von Herrn James Simon, der seine ganze Sammlung italienischer und deutscher Renaissancekunst als Patengeschenk dem Kaiser-Friedrich-Museum in die Wiege legte, eine Sammlung, die seither als besonderes Kabinett eine Zierde des Museums bildet: eine treffliche Auswahl von Bildern und Skulpturen des 15. und

16. Jahrhunderts, sowie namentlich eine reiche Sammlung von Medaillen und Medaillenmodellen dieser Zeit.

Noch eine hervorragende Erwerbung verdankt das Museum diesen Eröffnungstagen. Der Wunsch, sie mit Hilfe des Kaisers durchzusetzen, war der entscheidende Grund gewesen, der mich trotz meiner noch sehr großen Schwäche zum Besuch bei der Einweihung bestimmte. Ich hatte kurz vorher erfahren, daß die Direktion des Louvre indirekt an den Fürsten von Wied wegen Ankauf der beiden Tafeln von Simon Marmion, die in Düsseldorf ausgestellt waren, herangetreten sei. Das Gebot laute auf 750 000 francs und man sei bereit, es bis auf eine Million zu erhöhen. Als der Kaiser mich bei dem Rundgang durch den Neubau im oberen Stock aufsuchte, benutzte ich die Gelegenheit, um ihn davon in Kenntnis zu setzen. Er war lebhaft entrüstet bei dem Gedanken, daß so wertvolle Bilder aus einer deutschen Fürstenfamilie in das Ausland verkauft werden könnten und wollte dies gleich in einem Telegramm an den Fürsten zum Ausdruck bringen. Ich bat ihn, dies nicht zu tun, da der Fürst ja bisher noch keinen Entschluß gefaßt habe und durch ein solches Telegramm freilich wohl davon abgebracht werden würde, die Bilder an den Louvre zu verkaufen, daß sie aber dann auch sicher nicht in unsere Hände kämen. Wenn Seine Majestät in dem Telegramm etwa aussprechen würden, daß er mit Freuden gehört habe, wie der Fürst auf das Gebot des Louvre nicht eingegangen und bereit sei, die Bilder an das eben von ihm eröffnete Kaiser-Friedrich-Museum zu verkaufen, so verspräche ich mir einen günstigen Erfolg. Der Kaiser war einverstanden und sandte noch vom Museum aus eine in diesem Sinne abgefaßte Depesche an den Fürsten. Es verging ein Monat ohne Antwort, wie mir der Kaiser selbst mitteilte. Endlich kam ein Brief vom Fürsten: er habe allerdings überhaupt nicht an einen Verkauf der Bilder gedacht, da er aber sähe, welchen Wert Seine Majestät auf die Erwerbung für das Kaiser-Friedrich-Museum lege, so sei er bereit, sie diesem für 400 000 Mark abzutreten. Der Grund der verzögerten Antwort war die Weigerung der Fürstin, deren

Eigentum die von ihrem Vater, Prinz Friedrich der Niederlande, ererbten Bilder waren, diese überhaupt zu verkaufen. Mit großer Mühe hatte der Fürst sie schließlich überredet, da der Wunsch seines Kaisers ein Befehl für ihn sei. Für unsere reichhaltige Sammlung altniederländischer Bilder waren diese beiden ganz eigenartigen Tafeln wieder eine sehr erwünschte Bereicherung.

UNFREUNDLICHE PRESSE, KAISERLICHES VERTRAUEN

Die Eröffnung des Museums, die neue und günstige Art, in der alte und neue Sammlungen hier zur Schau gestellt sind, der Wert, den der Kaiser darauf legte, und dem er durch den Pomp der Eröffnung einen starken Ausdruck gab, fand in der Öffentlichkeit Berlins nur schwachen Anklang. Die demokratische und oppositionelle Richtung der Berliner Kunstkreise, die in der Sezession ihren ersten starken Ausdruck gefunden hatte, und die zur alten Kunst nur in einem schwachen Verhältnis stand, lehnte das Kaiser-Friedrich-Museum als Bau des „Hofarchitekten" schroff ab und hatte auch für den Inhalt, für die Sammlungen und ihre Anordnung, für alle Geschenke nur eine widerwillige Anerkennung. Auch drückte die Eifersucht Tschudis gegen mich und die ihm geleistete Unterstützung seitens der Berliner Sezessions-Presse schwer auf die ganzen Museumsverhältnisse.

Diese unerfreuliche Lage wurde noch erhöht durch die Krisis in der Generalverwaltung, die sich mehr und mehr verschärfte. Der Kampf wurde zwar innerhalb des Ministeriums geführt, er machte sich jedoch auch in unseren Museumskreisen immer stärker geltend. Die Eifersucht zwischen Althoff und Schoene hatte ein Minister wie Graf Zedlitz zu zügeln vermocht, aber unter Herrn von Studt mußte die rücksichtslose Natur Althoffs zum Siege kommen. Schoenes gedrückte Stimmung wirkte lähmend auf alle Abteilungen.

Ich suchte mir daher durch Freunde die Mittel zur weiteren Förderung unserer Sammlungen und meiner neuen Pläne zu

verschaffen und wußte das Interesse des Kaisers dafür wachzuhalten, der durch seine warme Teilnahme an dem Bau des Kaiser-Friedrich-Museums, das ihm als das Monument seiner Eltern galt, auch unseren Sammlungen besonders nahegetreten war. Daß er dabei mir persönlich volles Vertrauen erwies und seither stets weiter bewiesen hat, glaubte ich ihm dadurch am besten zu danken, daß ich sein Entgegenkommen ausschließlich im Interesse unserer Sammlungen auszunützen bestrebt war und zwar nicht nur für die Abteilungen, die mir unterstellt waren, sondern für alle Sammlungen unserer Museen, soweit ich irgend in Beziehung zu ihren Leitern stand.

ERWERB DER SAMMLUNG LÖBBECKE

Damals bot sich mir die Gelegenheit, mich — wie früher schon wiederholt — dem Münzkabinett nützlich zu erweisen. Die ganz hervorragende Sammlung griechischer Münzen im Besitz des Braunschweiger Sammlers Löbbecke war dem Kabinett schon seit längerer Zeit für den Preis von 700 000 Mark angeboten. Vergeblich hatte der lebhaft für die Erwerbung interessierte Generaldirektor den Finanzminister um eine besondere Bewilligung dafür angegangen; es erfolgte immer nur schroffe Ablehnung. Als sich der Kaiser zufällig Ende des Jahres 1904 im Museum angemeldet hatte, um die eben angekommenen beiden Tafeln von Simon Marmion in Augenschein zu nehmen, bat mich der Direktor der antiken Münzenabteilung, Dr. Dressel, doch dabei direkt beim Kaiser einen letzten Versuch zu machen. Der Verkauf der Sammlung nach dem Ausland würde eine Schmach für Deutschland sein und würde uns um die glänzendste Vervollständigung unserer Sammlung bringen. Ich bat ihn, eine Anzahl der schönsten Stücke in mein Zimmer zu stellen, in dem auch die Bilder von Marmion standen.

Als wir den Kaiser am Portal erwarteten, sprach ich dem Generaldirektor davon und bat ihn um sein Einverständnis. Er sagte, ich wisse, wie er sich für die Sammlung interessiere und beim Finanzminister ins Zeug ge-

legt habe. Ich möge tun, was ich nicht lassen könne, er dürfe sich nicht mehr damit befassen. Der Kaiser sah die Münzen in meinem Zimmer auf dem Tische liegen und fragte, während er einen Blick darauf warf, was sie hier zu tun hätten. Ich trug ihm daraufhin die Angelegenheit vor und hatte die Freude, dank der starken Wirkung, welche die herrlichen Stücke, namentlich die Syrakusaner Silbermünzen, auf den Kaiser ausübten, seine Zustimmung zum Ankauf zu erlangen. Für mich hatte der Handel aber die Wirkung, daß der Minister von Studt mir später mitteilte, er habe mir offiziell zu eröffnen, daß der Finanzminister mir sein Mißfallen über einen derartigen direkten Appell an Seine Majestät aussprechen ließe; er persönlich danke mir, daß ich den Ankauf durchgesetzt habe.

IN ITALIEN

Bei meiner Anwesenheit in Italien im folgenden Frühjahr gelang mir die Erwerbung einer farbenprächtigen Madonna von Gian Bellini, die sich bis dahin in der Sammlung des Conte Folco in Vicenza befunden hatte.

In Venedig konnte ich gleichzeitig die Bestattung von Dr. Ludwig, den man in ein Armengrab geworfen hatte, das nur durch einen abgebrochenen Pfahl mit einer Nummer kenntlich war, an hervorragender Stelle des Kirchhofs San Martino durchsetzen. Auch wieder dank der Beihilfe unseres Kaisers. Als der treffliche um Venedig hochverdiente Gelehrte im Januar 1905 in Venedig seinem furchtbaren Leiden endlich erlegen war, hatte man freilich unter dem ersten Eindruck des schweren Verlustes aus öffentlichen Mitteln für ihn ein feierliches Begräbnis in der Markuskirche unter Beteiligung der höchsten Beamten der Stadt wie von Staat und Kirche veranstaltet. Aber an dem unwürdigen Platz, an dem man seinen Sarg auf der Toteninsel Venedigs „vorläufig“ beigesetzt hatte, blieb er liegen. Ja, es erhoben sich sogar in der Presse Venedigs Stimmen dagegen, daß man ihm einen besseren Platz gäbe. Der einflußreiche Feuilletonist

Levy, der seither Direktor im italienischen Kultusministerium geworden ist, scheute sich nicht, in einer Zeitung Venedigs den Verstorbenen für einen „deutschen Spion“ zu erklären, der mir bei Erwerbung und Ausfuhr wertvoller Kunstwerke aus Italien behilflich gewesen sei. Unter dem Eindruck dieser Verleumdung wagte man in Venedig nichts mehr für Ludwigs Andenken zu tun, so daß ich mich genötigt sah, dem Kaiser gelegentlich davon zu sprechen. Als ich mich daraufhin in seinem Auftrag mit einer Eingabe an Venedigs Sindaco, den Conte Mocenigo, wenden durfte, erhielt ich sofort die telegraphische Antwort, daß die Stadt Venedig dem ausgezeichneten Manne ein Grab an hervorragender Stelle aus ihren Mitteln bewillige. Eine Grabtafel im Stil der alten venezianischen ist in der Mauer über dem Grabe angebracht worden, zu deren Anfertigung der Kaiser als erster einen Beitrag beisteuerte und deren lateinische Inschrift er mit verfaßte.

Auf ein Kunstwerk von Luca della Robbia, die ausgezeichnete große Lünette der Madonna zwischen zwei Engeln, hatte ich im Frühjahr 1903 verzichten müssen, weil ein Florentiner Händler 250 000 francs dafür forderte. Gleich nach meinem Besuch in Italien fand ich es bei kurzer Anwesenheit in London zufällig in der Hand eines dortigen Bilderhändlers. Er sagte mir, ich täte ihm einen Gefallen, wenn ich ihn davon befreite, da niemand so etwas bei ihm suche. Er würde es mir zum (angeblichen) Kostenpreise des Händlers, der sie ihm von Florenz auf den Hals geschickt habe, verschaffen. Ich erwarb das Stück dann um den vierten Teil der ersten Forderung, um wenig mehr als 2000 £. Von einem anderen Händler kaufte ich gleichzeitig die große frühe Anbetung der Hirten von Murillo um 3000 £.

KÄMPFE UM DIE GRÜNDUNG EINER OSTASIATISCHEN ABTEILUNG

Durch das Geschenk der M'schatta-Fassade und meiner Sammlung alter Teppiche hatte ich eine besondere islamische Kunstabteilung durchgesetzt; das gleiche strebte ich jetzt für Ostasien an. Dagegen machte der Direktor dieser Abteilungen

im Völkerkundemuseum energisch Opposition. Professor Grünwedel, der damals gerade seine zweite Turfan-Expedition vorbereitete, gab auf mein Gesuch an die Generalverwaltung um Abtretung von ein paar Mosulgefäßen seiner islamischen Abteilung, die alter Besitz und zugleich die einzigen, wirklichen Kunstobjekte derselben waren, als Antwort zu den Akten, daß er nicht daran denke, auch nur ein Stück daraus abzutreten. Er würde vielmehr, sobald er aus Turfan zurückkomme, auch meine an das Kaiser-Friedrich-Museum geschenkte Teppichsammlung für seine Abteilung verlangen. Nicht weniger ablehnend verhielt sich der Leiter der ostasiatischen Abteilung im Völkerkundemuseum, Professor F. W. K. Müller, ein ausgezeichneter Philologe und Kulturhistoriker. Daß Grünwedel mit seiner Forderung keinen Erfolg haben konnte, trotz der Unterstützung durch den Generaldirektor, war durch die von mir bei der Schenkung gemachte Bedingung der Begründung einer besonderen islamischen Abteilung gesichert. Schwieriger war es, für eine besondere Abteilung der ostasiatischen Kunst Zustimmung und Mittel zu erhalten. Zudem war damals im Völkerkundemuseum unter den zahllosen chinesischen und japanischen Gegenständen kaum ein Stück vorhanden, das auf den Titel eines echten alten Kunstwerkes Anspruch machen konnte. Sogar die Funde der ersten Turfan-Expedition hatten einen stark lokalen Charakter und mehr inhaltliche Bedeutung.

Was Deutschland damals an guter älterer Kunst aus China und Japan in öffentlichen wie in Privatsammlungen besaß, war verschwindend wenig, und der Kunsthandel in Europa bot nach dieser Richtung nur geringe Chance. Mittel hatten die Museen zudem weder zur Anschaffung von Werken der ostasiatischen noch der islamischen Kunst, und Interesse war im Publikum und vor allem in den maßgebenden Kreisen so gut wie gar nicht vorhanden, ja, die alte Abneigung gegen die ganze Kunstanschauung der Chinesen war noch die herrschende. Zudem schien auch keine Aussicht zu sein, daß wir in Ostasien mit den dortigen Sammlern, namentlich mit den Amerikanern, kon-

kurrieren könnten, oder daß wir einen Kenner finden könnten, der an Ort und Stelle für uns sammeln würde.

Da mir aber schien, daß die Vernachlässigung der älteren chinesischen und japanischen Kunst in unseren Sammlungen bei der hohen Bedeutung dieser Kunst und bei ihrem Einfluß auf die moderne Richtung unserer eigenen Kunst nicht länger verantwortet werden könne, so suchte ich mich mit den Männern, die ernstlich für die Forschung und die Verbreitung des Verständnisses der ostasiatischen Kunst in Deutschland tätig gewesen waren, in Verbindung zu setzen. Seit langem schon hatte Justus Brinckmann für sein Museum japanische Kleinkunst gesammelt, aber er hatte keine Gelegenheit gehabt, an die rechte Quelle zu gehen und deshalb fast nur Modernes oder neuere Nachbildungen älterer Kunst zusammengebracht. Durch Wort und Schrift am rührigsten war Woldemar von Seidlitz für das Sammeln alter ostasiatischer Kunst in Deutschland eingetreten. Er hatte in einer Flugschrift den Vorschlag gemacht, daß die deutschen Staaten gemeinsam dabei vorgehen möchten, die Sammlung aber nicht in einer der Hauptstädte, sondern an einem kleineren, mitten in Deutschland gelegenen Orte, etwa in Bamberg oder Bayreuth, ihren Platz finden sollte. Der unpraktische Gedanke konnte nicht ausgeführt werden.

Ich war überzeugt, daß wir für unsere Berliner Museen eine eigene Sammlung zu schaffen suchen müßten, und holte mir daher Rat bei Professor Ernst Grosse in Freiburg, der mir als bester Kenner und eifriger Sammler bekannt war. Seine Sammlung, namentlich die chinesischen Bronzen und die Kakemonos, brachten mir erst einen Begriff bei, was die alte Kunst Ostasiens zu leisten imstande war. Ich erkannte, daß alles, was ich bisher in England, in Dresden und Paris als solche bewundert hatte (die Ausstellung in Paris 1900 hatte ich leider infolge meiner Krankheit versäumen müssen), schon der Verfallszeit angehörte oder nur Kopie und Nachahmung oder für Europa gemachte Ware war. Grosse riet mir, wir möchten versuchen, an Ort und Stelle zu

sammeln. Er versprach, sich deswegen in Tokio mit seinem alten Freunde Hayashi, von dem er in Paris die Mehrzahl seiner eigenen Kunstwerke erworben hatte, in Verbindung zu setzen.

Das waren zunächst nur Pourparlers, denn erst mußten die Abteilungen begründet und die Mittel zum Sammeln in der einen oder anderen Weise beschafft werden. Vor allem mußte ich die Zustimmung des Generaldirektors gewinnen, der die Lostrennung der Kunst von der Völkerkunde Asiens durchaus nicht wünschte. Nur widerwillig hatte er der Schaffung einer besonderen Assistentenstelle für die islamische Kunst mit Rücksicht auf die von Professor Sarre dem Museum zur Eröffnung dargeliehene reiche islamische Sammlung zugestimmt. Dagegen konnte ich seine Entscheidung über die Annahme der Schenkung meiner Teppichsammlung nicht erreichen, obgleich sie seit Monaten im Kaiser-Friedrich-Museum in einem besonderen Zimmer aufgestellt war. Da der Generaldirektor auf verschiedene Anfragen meinerseits keine Antwort gab, so schrieb ich endlich, er möge die Entscheidung durch den Herrn Minister herbeiführen. Darauf bekam ich persönlich die Antwort, daß dies ein Vertrauensbruch sei, er könne hinfort mit mir nur dienstlich verkehren. Aber eine dienstliche Erledigung erfolgte trotzdem nicht.

RÜCKTRITT DES GENERALDIREKTORS SCHOENE

Schoene schob auch andere wichtige Angelegenheiten meiner Abteilung hinaus und besprach sie an den Tagen, an denen ich nicht im Museum war, mit dem bei der Eröffnung zum zweiten Direktor der Gemäldegalerie ernannten Dr. Friedländer. Im Sommer 1905 bat ich deshalb um eine Audienz bei unserem Minister von Studt, um ihm die schwierige Situation, in der ich mich schon seit einem halben Jahre befände, zu schildern. Ich erfuhr von ihm vertraulich, daß eine Entscheidung bald erfolgen müsse, da Schoene schon seit längerer Zeit seinen Abschied gefordert habe und auf Unterhandlungen nicht eingehen wolle; ich möge mich nur noch etwas gedulden.

Einige Zeit darauf wurde mir der Minister im Museum angemeldet. Er kam, um mich zu bitten, selbst die Generalverwaltung zu übernehmen, nachdem die Demission Schoenes vom Könige angenommen sei. Ich erklärte die Übernahme schon aus Rücksicht auf mein Venenleiden für völlig ausgeschlossen und antwortete deshalb auch auf eine wiederholte Aufforderung ablehnend. Meine Ärzte, namentlich Geheimrat Schweninger, würden mir das bestätigen können. Bald darauf kam der mir damals noch völlig unbekannte Geheimrat Schmidt, der das Kunstreferat hatte, um mir mitzuteilen, daß er sich an Schweninger sowohl wie an unseren Hausarzt Dr. Eisenberg gewandt habe. Beide hätten erklärt, daß mein Befinden die Übernahme der Generalverwaltung sehr wohl gestatte, ja, daß sie bei nötiger Schonung für meine Gesundheit sogar förderlich sein würde. Er machte mich zugleich darauf aufmerksam, daß ich zudem nicht nur den Museen im allgemeinen, sondern auch den mir unterstellten Abteilungen sehr schaden würde, wenn ich die Übernahme ablehne, da die Generaldirektion dann in Hände kommen würde, die derselben nicht gewachsen seien. Mir wurde für diesen Fall als Kandidat Geheimrat von Kekule genannt. Daß zuerst an Graf Seckendorff gedacht und dieser sogar durch den Kaiser direkt dazu aufgefordert war, aber definitiv, weil er sich der Stellung nicht gewachsen fühle, abgelehnt habe, erfuhr ich erst später durch Herrn von Valentini.

Schließlich gab ich meine Zustimmung zur provisorischen Übernahme unter der Bedingung, daß mir die Direktion der mir bisher unterstellten Sammlungen daneben belassen würde und für die reinen Verwaltungsgeschäfte ein Verwaltungsdirektor an Stelle des bisherigen Justitiars der Museen ernannt würde. Ich gab diese Erklärung an Geheimrat Schmidt ab, der mich im Museum aufgesucht hatte und mich bat, doch gleich von dort aus zum Minister zu gehen, um ihm persönlich meine Zusage zu bestätigen. Als ich eine Stunde später im Ministerium erschien, erfuhr ich, daß der Generaldirektor Schoene eben dort gewesen war,

um auf das dringendste davor zu warnen, mich zu seinem Nachfolger zu ernennen. Lieber möge man Herrn von Kekule oder einen anderen Archäologen nehmen. Einen unglücklicheren Vorschlag konnte er nicht machen. Kekule wäre der Letzte gewesen, an den man im Ministerium gedacht hätte, und einen Archäologen wollte man überhaupt nicht, da Althoff eine ganz besondere Abneigung gegen alle Archäologen hatte.

Was Schoene zu der abfälligen Beurteilung meiner Person bewogen haben mag, ist mir nie klar geworden. Persönliche Erbitterung über mein Vorgehen in der letzten Zeit, das nur in der Erkenntnis der Rückständigkeit unserer Museen nach verschiedenen Richtungen seinen Grund hatte, konnte ich ihm nicht zutrauen, da er stets sachliche Gründe gelten ließ, und da er mir für die Unterstützung seiner Pläne durch ein Menschenalter und dafür, daß ich ihn wiederholt vor dem Rücktritt bewahrt hatte, dankbar sein mußte. Schoene wird also wohl überzeugt gewesen sein, daß ich als Generaldirektor zu einseitig die Interessen der mir unterstellten Abteilungen verfolgen würde, und daß ich eine zu impulsive Natur sei und gegen die mir unterstellten Beamten, mit deren Tätigkeit ich nicht einverstanden wäre, rücksichtslos vorgehen würde. Wie wenig er mich in den langen Jahren gemeinsamer Arbeit kennengelernt hatte!

ERNENNUNG ZUM GENERALDIREKTOR
ANTRITT DES NEUEN AMTES

Meine Anstellung erfolgte nach wenigen Tagen, zum 1. Dezember 1905. Die Beliebtheit, deren sich Schoene dank seiner Sachlichkeit und seiner Gerechtigkeit den Personen gegenüber erfreute, machte mir die Stellung zu meinen Kollegen im Anfang recht schwer. Bei ihnen war, soweit sie sich überhaupt um Museumsverhältnisse näher kümmerten, die Ansicht sehr verbreitet, ich hätte gegen Schoene intrigiert, um mich in seine Stellung zu setzen. Sie ahnten nicht, daß mir dies zwanzig Jahre früher offengestanden hätte, als ich jung und gesund war. Kekule benutzte gleich die erste Direktorensitzung, um

mich durch persönliche Angriffe, die er vom Zaune brach, zu reizen. Erman suchte mich auf, um mir sein Mißtrauen über mein Vorgehen gegen Schoene auszusprechen, und zwei hervorragende Mitglieder des Vorstandes unseres Kaiser-Friedrich-Museumsvereins, James Simon und Dr. Bruno Güterbock, kamen aus dem gleichen Grunde zu mir und sprachen mir offen ihr Bedauern aus. Ich sah, daß sie völlig unorientiert waren, aber sich zunächst auch nicht orientieren lassen wollten, und verzichtete daher schließlich auf den Versuch, sie zu überzeugen.

Freilich, die Rücksicht, die mein Vorgänger stets auf die Personen genommen hat, auch wenn er von ihrer dienstlichen Tätigkeit nichts weniger als erbaut war, konnte und wollte ich im Interesse der mir unterstellten Sammlungen nicht üben. Das Kunstgewerbemuseum war unter Lessings Leitung mehr und mehr zurückgegangen, da dieser weder die Kenntnisse noch den Qualitätssinn besaß, um die Sammlung in glücklicher Weise auszubauen, und da er obendrein den alten Bestand durch ungeschickte Restaurationen nur verschlechterte. Vielfach unwissenschaftlich war ferner seit Jahren unter Voß die prähistorische Abteilung vermehrt und aufgestellt, und die Unterrichtsanstalt hatte unter Ewald eine verkehrte Richtung erhalten. Galt ihm doch als höchstes Ziel, daß seine Schüler zur Akademie übergehen konnten! Und doch sind noch in den letzten Jahren, namentlich durch den Bau der Schule und den Umbau des Kunstgewerbemuseums, für unnötige Publikationen und Ankäufe geringwertiger Stücke, Millionen unnütz ausgegeben worden!

Stark vernachlässigt waren die Antikenabteilungen, da sich R. v. Kekule zum Leiter einer Sammlung, die auf Vermehrung angewiesen ist, schwerlich eignete. Daß in allen diesen Stellen ein Wechsel sobald als möglich eintreten müsse, war daher meine feste Überzeugung, der ich dem Minister gegenüber sofort Ausdruck gab. Er gestattete mir, die gelegentliche Pensionierung dieser Herren in Aussicht zu nehmen, die auch durch ihr Alter wie durch ihre

Kränklichkeit begründet war, und mich nach geeigneten Nachfolgern umzusehen. Zur Pensionierung, die das an die Direktoren gewöhnte Publikum unangenehm empfunden hätte, brauchte es aber nicht zu kommen, da schwere Krankheiten, an denen sie alle schon seit längerer Zeit litten, bereits in den folgenden Jahren das natürliche Ende herbeiführten.

Größere Schwierigkeiten ergaben sich für die Abstellung bedeutender Übelstände an anderen Abteilungen. So im Münzkabinett, dessen Leitung Schoene, seinem leidigen Anciennitätsprinzip zuliebe, nach Sallets Tode dem dienstältesten Beamten, Dr. Menadier, anvertraut hatte, der ausgezeichnete Verdienste um die Entwicklung der Sammlung mittelalterlicher Münzen gehabt hat und hoffentlich noch lange haben wird, der aber sehr einseitig und vor allem unerhört nachlässig in allen Verwaltungssachen, namentlich in Geldangelegenheiten, war. Die Sanierung der Schulden seiner Abteilung nahm nie ein Ende.

Am schlimmsten sah es in den ethnographischen Sammlungen aus, in denen die sinnlose Anhäufung von Gegenständen, besonders durch die Erwerbungen, die uns aus unseren Kolonien in Afrika und Polynesien durch die meist ganz unvorbereiteten Geschenke der Kolonialbeamten zuflossen, schon damals eine unerträgliche Überfüllung zur Folge gehabt hatte. Kaum einer der Direktoren war für eine Mäßigung im Sammeln oder gar für Magazinierung und Abgabe zu haben. Der Direktor der umfangreichsten und durch jene Übelstände am stärksten betroffenen Sammlung, Professor von Luschan, leugnete den Begriff der Dublette überhaupt und war unersättlich in Aufstaplung auch der modernsten, schon ganz unter europäischem Einfluß entstandenen Erzeugnisse der Naturvölker. Dazu fehlte den Leitern dieser Sammlungen meist museale Kenntnis im modernen Sinne, was bei dem Bedürfnis einer Erweiterung des Völkerkundemuseums oder eines Neubaus, wie sie seit Jahren in Frage kamen, besonders ungünstig war.

Da ich selbst kein Ethnologe von Beruf bin, so war ich für die Beantwortung solcher Fragen auf das Studium der Sammlungen außerhalb Berlins und auf den Rat kompetenter Fachmänner angewiesen. Ich konnte mir hierfür noch in höherem Maße als für die anderen Abteilungen der Museen, bei denen Reformen und Änderungen in den leitenden Persönlichkeiten notwendig waren, nur nach reiflicher Vorarbeit die Ausarbeitung und Vorlage von Plänen dafür zutrauen. Während dieser Vorbereitungen suchte ich die eigenen, mir weiter unterstellten Abteilungen und vor allem die Sammlungen der übrigen Abteilungen nach Möglichkeit zu bereichern. Gleich in den ersten Tagen, nachdem ich mein Amt als Generaldirektor angetreten hatte, baten mich die beiden Direktoren der amerikanischen Abteilung, Seler und von den Steinen, für den Ankauf der argentinischen Sammlung Zavaleta einzutreten, die jetzt für 105 000 Mark sehr preiswürdig zu haben sei. Herr von den Steinen erklärte, daß er einen Schenker dafür habe. Ich gab meine Zustimmung, aber schließlich fand sich, daß der „sichere Schenker" gar nicht daran dachte, auch nur einen Groschen herzugeben. Herr von den Steinen überließ es mir, einen anderen Schenker ausfindig zu machen, trat aber selbst von der Leitung seiner Abteilung zurück. Glücklicher und weit bedeutender war die Erwerbung einer anderen Sammlung für dieselbe Abteilung, der peruanischen Sammlung Grätzer, die als Geschenk des Herrn van der Zypen an die Museen gelangte.

AUSBAU DER ISLAMISCHEN ABTEILUNG

Der Ausbau der islamischen Abteilung war unter der Leitung von Professor Sarre, der sie freiwillig übernahm, ohne unserem Beamtenkörper beizutreten, in den besten Händen. Unseren vereinten Bemühungen gelang es, von Bekannten nicht unwesentliche Mittel dafür zusammenzubringen. So erhielten wir eine ansehnliche Menge islamischer Stoffe durch den Ankauf der Sammlung Reinhardt, die zugleich für die altchristlich-koptische Abteilung reiches Material brachte, und konn-

ten tüchtige Holzschnitzereien aus Kleinasien und Ägypten sowie die ersten Fayencen aus Syrien, Persien und Ägypten beschaffen. Daß wir, namentlich mit Rücksicht auf die sehr hohen Preise für erlesene Gefäße, von vornherein gute Fragmente mit gesicherter Herkunft sammelten, wo wir sie bekommen konnten, hat wissenschaftlich die besten Früchte gezeitigt, da daraus Zeit und Ort der Entstehung festgehalten werden konnte und wir jetzt nach kurzer Zeit schon fast imstande sind, das Gerippe einer Geschichte der islamischen Töpferei zu skizzieren. Eine Studienreise von Professor Sarre zusammen mit Herrn Dr. Herzfeld nach Mesopotamien verschaffte Aufklärung über manches, was damals von armenischen Händlern in den Handel von Paris gelangte und lieferte die Basis für weitere grundlegende Erwerbungen und Forschungen, auf Grund deren einige Jahre später die erfolgreichen Ausgrabungen von Samarra unternommen wurden.

EINRICHTUNG DER OSTASIATISCHEN ABTEILUNG

Auch für die ostasiatische Kunst gingen meine Wünsche der Begründung einer eigenen Sammlung jetzt in Erfüllung. Die Einstellung einer besonderen Assistentenstelle in den Etat und Mittel, die ich mir von Freunden unserer Museen verschaffte, ermöglichten die Berufung von Professor Grosses Assistenten Dr. Otto Kümmel, der über Amerika auf mehrere Jahre nach Japan ging, um die ostasiatische Kunst an Ort und Stelle zu studieren und für uns zu sammeln, was noch innerhalb unserer Mittel zu erwerben war.

Schon nach kurzer Zeit folgte ihm auch Professor Grosse selbst, der dann durch etwa fünf Jahre unser Interesse im fernen Osten vertreten hat. Die Veranlassung zu diesem Entschluß war eine sehr eigentümliche. Im Sommer 1906 schrieb mir Grosse nach Berlin, daß sein Freund Hayashi, der für den russischen Krieg fast sein ganzes Vermögen geopfert hatte, ihn dringend um ein Darlehen von 1000 £ gebeten habe. Er selbst könne diese Summe zur Zeit nicht aufbringen, doch wenn ich persönlich den

Betrag telegraphisch anweisen ließe, so wäre Hayashi bereit, seinen ausgezeichneten Kunstbesitz dafür zu verpfänden. Auf diese warme Empfehlung Grosses stellte ich das Geld sofort telegraphisch zur Verfügung, da ich regelmäßig eine gewisse Summe meines Privatkontos bar bei der Bank liegen habe, um in eiligen Fällen den Museen damit auszuhelfen.

Monatelang hörten wir nichts von Hayashi, bis die kurze Nachricht eintraf, daß er gestorben sei. Später erfolgte auf schriftliche Anfragen keine Antwort, so daß ich annahm, das Darlehen sei verloren. Auch Grosse wurde bedenklich und entschloß sich daher zur Reise nach Japan, um die Angelegenheit an Ort und Stelle zu regeln. Dieser Entschluß wurde ihm nicht sehr schwer, da Japan schon seit Jahren das Ziel seiner Sehnsucht war. Ging er doch, obwohl Ethnologe von Fach, im Studium der ostasiatischen Kunst, für die er eine schwärmerische Verehrung hatte, vollständig auf. Grosses erste Nachricht aus Japan brachte eine sehr angenehme Überraschung. Hayashi hatte in seinem Testament bestimmt, daß er eine kleine gewählte Sammlung früher Stichblätter mir persönlich vermache, als Dank dafür, daß ich ihm aus peinlicher Verlegenheit geholfen habe. Zugleich habe er bestimmt, daß das Berliner Museum aus seinem Kunstnachlaß jedes geeignete Stück um den Preis, den er dafür gezahlt habe, bekommen könne. Da seine Erwerbungen zum Teil schon Jahrzehnte zurückgingen, waren die Preise gerade der wertvollsten Stücke weit unter ihrem damaligen Wert. Grosse und Kümmel haben von dieser Erlaubnis weitgehenden Gebrauch gemacht und haben dadurch eine Sammlung ostasiatischer Kunst zusammengebracht, die jetzt an Qualität sicher die beste öffentliche Sammlung dieser Art in Europa ist.

Ich hatte Gelegenheit, gleich im Frühjahr 1906 noch einer anderen Abteilung, dem Antiquarium, das Angebot einer in ihrer Art ganz einzigen Sammlung zu verschaffen, der Barberinischen Sammlung von etruskisch-phönikisch-römischen Bronzegefäßen und Schmucksachen. Aus dem Besitz des Prin-

cipe Barberini hatte sie einige Zeit vorher Elia Volpi erworben und sofort an einen Pariser Händler verkauft. Dieser hatte sich aber geweigert, sie zu übernehmen, da er bei der inzwischen ausgebrochenen Geldkalamität in Amerika keine Chance habe, die Sammlung dort zu verkaufen. Volpi mußte sich entschließen, sie zurückzunehmen und war daher froh, daß ich ihm bei meiner Anwesenheit in Florenz im April 1906 Aussicht machte, sie für Berlin zu erwerben. Leider wurden damals die etruskischen Arbeiten von Sachverständigen noch wenig geschätzt. Einzelne Stücke, wie der Bronzethron, die Opferbecken, die Elfenbeinzepter, mehrere Kisten sind ganz einzigartig. Die Schätzung Volpis wurde als zu hoch bezeichnet. Später hat der italienische Staat die Sammlung für 300 000 Lire übernommen und dem Museo di Papa Giulio einverleibt.

DIE VILLA FALCONIERI

Auf der Fahrt nach Italien, auf der ich die Erwerbung dieser Sammlung in Aussicht nahm, traf ich in Rom mit unserem Ministerialdirektor Althoff, Geheimrat Schmidt und dem Finanzminister von Rheinbaben zusammen, welche die Villa Falconieri über Frascati besichtigen wollten, die einige Zeit vorher von Ernst v. Mendelssohn dem Kaiser für die Akademie der Künste geschenkt war und jetzt für sie hergerichtet werden sollte.

Der Plan, in Rom eine deutsche Akademie, nach dem Muster der französischen und spanischen Akademie, zu gründen, datierte schon viele Jahre zurück und war von Kaiser Wilhelm II. lebhaft wieder aufgenommen worden. Sobald die Kunstabteilung in Althoffs Hände überging, begann er mit der Verwirklichung des Planes. Die bildenden Künste, für die Althoff Sinn und Verständnis abgingen, glaubte er in derselben Weise fördern zu müssen wie die Universitäten, durch Schaffung immer neuer Unterrichtsinstitute und neuer Professuren. In erster Linie stand ihm, zumal er dadurch einem Wunsche des Kaisers nachkam, die Gründung dieses Institutes in Rom. Da staatliche Mittel dafür in absehbarer

Zeit nicht zu erlangen waren, so sah er sich nach einem Stifter um. Hatte er doch, dank seiner eindringlichen Überredungskunst, ein besonderes Talent, reiche Leute für die Ausführung oder Unterstützung seiner kostspieligen Pläne zu gewinnen. Er folgte darin, wie er mir selbst sagte, dem Beispiel, das ich ihm gegeben hätte, aber seine Erfolge waren bedeutender, da er sich dank seinem Einflusse den Stiftern auf die eine oder andere Weise dankbar erzeigen konnte, während die zahlreichen Gönner, die sich den mir unterstellten Abteilungen unserer Museen, wenn auch meist mit bescheideneren Gaben, nützlich erwiesen haben, regelmäßig keine andere Gegenleistung von mir erwartet haben als weitere Beihilfe beim Sammeln für ihre eigenen Kunstsammlungen und bei der Einrichtung ihrer Häuser.

In unserem Ministerium wie im Abgeordnetenhause hat man dieses Verhältnis zwischen mir und den Gönnern der mir unterstellten Sammlungen nie verstanden. Man hat stets angenommen und darüber geklagt, daß an den Museen Titel- und Ordensschacher getrieben würde, weil man nicht wußte oder nicht verstand, daß die Geschenke doch nur Gegenleistungen waren für Gefälligkeiten und den Nutzen, den ich den Schenkern dadurch, daß ich für sie sammelte, einbrachte. Haben sie doch Hunderttausende und selbst Millionen an ihren Sammlungen gewonnen, wogegen ihre Gaben an die Museen nur einen kleinen Prozentsatz betrugen, wenn sie sich überhaupt zum Schenken bewegen ließen.

Zu dem Plane, die Villa Falconieri anzukaufen, um sie zu einem preußischen Studienhaus für Künstler umzugestalten, war Althoff durch den Dichter Voß beredet worden, der die Villa jahrelang bewohnt hatte. Daß weder die Lage, weit von der Stadt und hoch über Frascati, noch die Verhältnisse sie zu dem Zweck besonders geeignet erscheinen ließen, erkannte man zu spät. Der Schenker Ernst von Mendelssohn mußte noch eine gleichgroße Summe zu ihrer Herrichtung verwenden, und seit ihrer Eröffnung dient sie diesem oder jenem „verdienten“ älteren Beamten oder „Künstler“ zu gelegent-

lichem Erholungsaufenthalt; die ersten waren Ludwig Justi und Arthur Kampf. Hoffentlich wird sich der ursprüngliche Zweck der Villa mit der Zeit doch noch erreichen lassen, wenn auch inzwischen Ed. Arnholds „Akademie“ in der vom Architekten Zürcher so geschmackvoll hergerichteten Villa bessere Gelegenheit an günstigerem Platz gebracht hat.

Im Sommer 1905 hatten wir die Magazinräume der Gemäldesammlung im Kaiser-Friedrich-Museum fertig eingerichtet. Da ich von jeher auf möglichste Einschränkung des Bestandes von nicht ausgestellten Kunstwerken bedacht war, hatte ich, was irgend brauchbar war, auf Wunsch leihweise an die Provinzialsammlungen oder zur Dekoration in staatlichen Bauten abzugeben gesucht. Davon mußten aber die aus den Königlichen Schlössern stammenden Gemälde ausgenommen bleiben, die infolgedessen ein unnötiger Ballast für unsere Magazine waren. Ich schlug deshalb dem Oberhofmarschall vor, sie nebst einigen rein dekorativen Bildern unseres Besitzes (im ganzen mehr als 100 Gemälde) wieder in die Schlösser zurückzunehmen und aus diesen einige für uns brauchbare Gemälde endgültig zu überweisen. Aus meiner Liste traf der Kaiser eine definitive Auswahl; darunter befanden sich ein paar Rubens, das frühe Simsonbild von Rembrandt, ein Romanino und ein paar französische Bilder des 18. Jahrhunderts, namentlich ein größerer Boucher. Letztere waren, als wir sie übernahmen, wieder gestrichen worden.

DIE BEZIEHUNGEN ZUM KAISER

Das lebhafte Interesse des Kaisers für den Neubau, durch das zugleich die Teilnahme an unseren Sammlungen gesteigert wurde, bewirkte damals ein häufigeres Zusammentreffen und freundliches Entgegenkommen seitens des Kaisers und der Kaiserlichen Familie. Im Frühjahr 1905 bat mich Prinz August Wilhelm um Einführung in die Geschichte der Malerei durch eine Anzahl Vorlesungen und Führungen im Museum. Als bald darauf meine Tochter Marie, die sich vorher längere

Zeit in Paris und Oxford studienhalber aufgehalten hatte, zum Unterricht der Prinzessin Viktoria Luise in Kunstgeschichte herangezogen wurde, hieß es in Berlin, daß mein Einfluß am Hof allmächtig geworden sei. Als ob ich je die Kaiserliche Gunst, wenn ich sie überhaupt besessen habe, anders als für die Interessen unserer Museen ausgenutzt hätte! Freilich dafür bot sich aber gerade in dieser Hinsicht wiederholt Gelegenheit.

ANSTELLUNG MESSELS ALS MUSEUMSARCHITEKT

Es galt zunächst zwei wichtige Stellen an der Museumsverwaltung zu besetzen, die durch Tod oder Rücktritt erledigt waren. Es mußte ein neuer Direktor für die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums und ein neuer Museumsarchitekt gefunden werden. Für beide Posten war ein hervorragender Mann erforderlich, da die Anstalt einer vollständigen Reorganisation bedurfte, und die in Aussicht genommenen Neubauten einen Künstler ersten Ranges verlangten. Ich dachte an Messel als Architekten und versicherte mich durch den ihm nahe befreundeten Dr. Eduard Simon, dessen schönes Haus er kurz vorher vollendet hatte, seiner Zustimmung. Da ich beim Kaiser, schon infolge der Eifersucht Ihnes, eine Abneigung gegen Messel annehmen mußte, berührte ich die Sache gelegentlich mit großer Vorsicht. Wie ich erwartet hatte, erwiderte Se. Majestät, Messel sei ja ein Hypermoderner, solche Leute könnten wir am Museum nicht brauchen.

Wenige Monate später, im Sommer 1906, hatte der Kaiser über die Frage der Neubauten auf meinen Vorschlag eine Sitzung im Kaiser-Friedrich-Museum mit unserem Kultusminister und dem Finanzminister anberaumt. Als ich ihn am Eingang empfing und ihm dabei gleich mein Bedauern darüber aussprach, daß ich meine Vorschläge ohne einen Architekten machen müsse, antwortete der Kaiser, warum ich ihm denn niemand empfohlen hätte. Ich erwiderte, daß ich niemand wisse als Alfred Messel, und den habe er ja entschieden abgelehnt. Das leugnete der Kaiser, er habe nichts gegen den Mann, ich solle nur einmal in Verbindung mit ihm treten. Das

ließ ich mir nicht zweimal sagen. Wenige Tage später hatte ich schon Messels Zusage, und bald darauf erfolgte seine Anstellung als Museumsarchitekt, zugleich mit dem besonderen Auftrage, die Entwürfe und die Ausführung der Neubauten in die Hand zu nehmen.

DIE BERUFUNG BRUNO PAULS

Rascher noch glückte mir die Berufung von Bruno Paul zum Leiter der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums. Mit Geheimrat Schmidt war ich im Juli 1906 nach Dresden zur Besichtigung der dortigen deutschen Kunstgewerbeausstellung gefahren, um aus den Arbeiten der dort fast vollständig vertretenen „Raumkünstler" über einen geeigneten Direktor unserer Anstalt womöglich ins klare zu kommen. Unsere Wahl fiel auf Paul, der die Unarten des Jugendstils schon meist abgestreift hatte und uns bei stärkerem Anschluß an ältere Vorbilder doch am eigenartigsten erschien.

Als ich bald darauf zum Vortrag über verschiedene Museumsangelegenheiten nach Wilhelmshöhe befohlen wurde, ersuchte mich der Minister, auch die Berufung Pauls Sr. Majestät in Vorschlag zu bringen. Zufällig war der Reichskanzler, Fürst Bülow, zugegen. Er fragte mich beim Frühstück, was ich vorzutragen hätte und bat dann, da ihn die Angelegenheit interessierte, beim Vortrag assistieren zu dürfen. Die erste Frage, die Dekorierung eines Herrn, an der Althoff sehr gelegen war, übernahm Fürst Bülow gleich selbst. Der Kaiser hörte ruhig zu, erklärte aber schließlich kurz und bündig: „Nein, da wird nichts draus!" Der Reichskanzler überließ dann, stark enttäuscht, die übrigen Angelegenheiten mir allein. Ich brachte nach einigen untergeordneten Fragen, denen Se. Majestät zustimmte, in großer Besorgnis die Unterrichtsanstalt vor. Ich erzählte, daß wir uns in Dresden und sonst noch umgesehen hätten und nur einen anscheinend recht geeigneten Kandidaten gefunden hätten, dieser sei aber leider ganz unmöglich. „Wieso?" fragte der Kaiser. Ich sagte darauf ganz offen, der Kandidat sei Bruno Paul, Mitarbeiter am „Simplizissimus", in

dem er schlechte und oft recht rohe Witze auf Se. Majestät illustriert hätte. „Was tut das zur Sache?“ war die Antwort, „deshalb kann er doch ein sehr tüchtiger Mann und ausgezeichneter Lehrer sein. Ich kenne außerdem den „Simplizissimus“ nicht und will ihn auch nicht kennenlernen. Machen Sie also getrost Ihren Antrag; ich werde mich dann darüber nach Ihrer Motivierung entscheiden.“ Bald darauf wurde Bruno Paul zum Direktor der Unterrichtsanstalt berufen.

VERKAUF DER SAMMLUNGEN HAINAUER UND OPPENHEIM

Eine zweite wichtige Angelegenheit, die damals in Wilhelmshöhe zur Sprache kam, war der eigentliche Grund, weshalb ich hinbefohlen war. Der Kaiser hatte den Verkauf der Sammlung Hainauer an die internationale Kunsthändlerfirma Duveen Bros. erfahren und sich höchst mißliebig darüber geäußert; er wollte jetzt das Nähere von mir hören. Ich erzählte ihm, daß Duveens im Juni, als sie von meiner Abwesenheit auf Reisen erfuhren, nach Berlin gefahren seien und dort Frau Hainauer, der die Sammlung ein zu kostbarer Besitz gewesen sei, ein Gebot von vier Millionen Mark gemacht hätten — das Dreifache von dem, was ihr bisher selbst von den bedeutendsten Händlern geboten war. Sie habe geantwortet, daß sie sich telegraphisch mit mir in Verbindung setzen wolle, da sie mir versprochen habe, nie ohne meine Zustimmung zu verkaufen. Duveens hätten aber erklärt, sie zögen ihr Gebot in dem Augenblick zurück, wo sie mir Nachricht davon gäbe. So hätte sie schließlich sehr contre cœur nachgegeben und erst nach dem Abschluß mir ihr Bedauern telegraphisch nach London mitteilen können. Übrigens hätten sowohl Frau Hainauer wie Duveens verschiedene für unsere Sammlungen wertvolle Stücke den Museen geschenkt. Der Kaiser blieb aber dabei, daß der Verkauf ins Ausland abscheulich sei.

Gleichzeitig war die Antiquitätensammlung des Baron Albert Oppenheim in Köln an P. Morgan verkauft worden. Der Kaiser meinte, daß die Sammlungen, welche die reichen Berliner mit

meiner Hilfe billig hatten zusammenbringen können, auch zur Verfügung der Museen sein müßten, wenn sie einmal abgegeben werden sollten. Dächten die Besitzer nicht so vornehm, so müßte sofort ein Ausfuhrgesetz gemacht werden. Obgleich der Reichskanzler sich zu einer solchen Vorlage bereit erklärte und im Notfalle selbst sofort auf dem Verwaltungswege ein vorläufiges Verbot erlassen wollte, bat ich den Kaiser, doch im Interesse unserer Museen zunächst davon abzusehen. Noch wären wir nicht so reich an Kunstschätzen, daß wir nicht vom Auslande mehr einführen könnten als von Deutschland voraussichtlich ausgeführt würde. Auch würden in dem Augenblick, in dem Deutschland ein Ausfuhrverbot erließe, England und Frankreich nachfolgen und dann überall die Grenzen gegen uns abgesperrt sein. Der Kaiser erkannte dies an, erklärte aber, daß ein Ausfuhrgesetz sofort erlassen werden müsse, wenn Frankreich oder England ein solches machen würde.

Bald nach diesem Besuch kam ich im Spätherbst noch einmal in offiziellem Auftrag nach Kassel. Der Finanzminister wollte zu dem Antrag eines Neubaues für das Landesmuseum in Kassel Stellung nehmen und ersuchte uns um Verhandlungen an Ort und Stelle. Unterwegs machte er mir die angenehme Mitteilung, daß er infolge des günstigen Finanzabschlusses den Museen im nächsten Jahre ein Extraordinarium von einer Million Mark bewilligen könne.

AUSSTELLUNG VON KUNSTWERKEN AUS BERLINER PRIVATBESITZ

Zu Kaisers Geburtstag, 1906, benutzten wir die traurige Gelegenheit, daß das alte Palais Redern einem großen Hotelbau Platz machen sollte, um die ansprechenden, von Schinkel ausgebauten Räume der Zopfzeit stilgerecht hergerichtet und ausgestattet, dem Publikum durch eine Ausstellung von Kunstwerken aus Berliner Privatbesitz noch einmal zugänglich zu machen. Die Ausstellung, die Kunstwerke aller Art enthielt, vorwiegend jedoch solche aus neuen Erwerbungen, die noch nicht gezeigt waren, erhielt durch diese Umgebung einen be-

sonders intimen und zugleich festlichen Charakter. Der Kaiser eröffnete die Ausstellung persönlich. Auf der Treppe zum ersten Stock hatten wir eine weibliche bronzene Kolossalbüste aufgestellt, die Fürst Henkel als ein Werk der Renaissance, wahrscheinlich des Donatello, eingesandt hatte. Der Augenschein lehrte, daß sie modern war und nach den Lilien auf ihrem Gewand offenbar die France darstellen sollte, also wahrscheinlich als Dekoration für die erste oder zweite Pariser Weltausstellung angefertigt war. Daß wir sie als modern nicht in die Ausstellungsräume aufgenommen, sondern auf die Treppe verbannt hatten, verletzte Fürst Henkel, obgleich sie dort vortrefflich zur Geltung kam, so sehr, daß er fortan für Erwerbungen der Museen nichts mehr übrighatte. Viel hatte er dafür freilich nie übriggehabt!

TOD ALFRED BEITS UND RUDOLF KANNS

Im Sommer desselben Jahres traf uns ein schwerer Verlust: Alfred Beit, dessen ich wiederholt gedacht habe, starb nach langem, schwerem Leiden, das sich während seines mehrmaligen Aufenthalts in Südafrika angesponnen hatte. Gemeinsames Sammeln und seine offene Hand gegen die Museen hatte mich ihm nahegebracht. Sein schlichter, vornehmer Charakter und seine bescheidene Art hatten mich noch darin bestärkt, gerade ihm beim Sammeln besonders behilflich zu sein. Eine stille Hoffnung mag mich dabei mitgeleitet haben, die Hoffnung, daß der Besitzer, der unverheiratet war, wenigstens einen Teil seiner Sammlungen unseren Museen vermachen würde. In dieser Erwartung hatte ich sogar nicht lange vor seinem Tode die ausgezeichnete Sammlung hispanomoresker Majoliken, zu deren Ankauf ich ihn bewogen hatte, und die er mir dann als Geschenk für unsere Museen anbot, ausgeschlagen, um nicht ein für uns wichtiges Legat dadurch zu verderben. Alfred Beit hat auch in der Tat an ein solches größeres Vermächtnis gedacht und sich bis zu seinem Ende mit der Absicht getragen; zu der Ausführung konnte er sich aber, nachdem er englischer Untertan geworden, und da sein kolossales Vermögen fast ganz

in England und den englischen Kolonien angelegt war, nicht entschließen, vor allem mit Rücksicht auf die immer sich steigernde Eifersucht Englands auf Deutschland. Nur ein paar einzelne Stücke, ein tüchtiger Reynolds und eine ausgezeichnete Bronze von Pollajuolo, fielen uns als Legat zu. Die Sammlungen gingen als Ganzes an den Bruder Otto des Verstorbenen über, mit dem ich durch gegenseitige Beihilfe beim Sammeln dieselben guten Beziehungen aufrechterhalte.

Eine noch größere Enttäuschung hatte ich schon zwei Jahre vorher, bei dem Tode von Rudolf Kann, der einem alten Leiden erlegen war. Ich war Kann durch beinahe zwei Jahrzehnte mit Rat und Tat kaum weniger behilflich beim Aufstöbern von alten Kunstwerken gewesen als Alfred Beit, hatte ihm zu seinen schönsten Rembrandts, van Dycks, zu manchen seiner primitiven Niederländer und Italiener verholfen und schließlich nicht einen, sondern sogar zwei Kataloge seiner Sammlungen verfaßt. Kann hatte nie daran gedacht, sich dafür mir persönlich oder den Museen dankbar zu erweisen; nur mit Mühe hatte ich ihm gelegentlich ein paar ganz unbedeutende Bildchen als Gegenleistung abgerungen. Um so mehr konnte ich erwarten, daß er unsere Sammlungen testamentarisch bedenken würde, hatte er doch mehrfach Andeutungen darüber gemacht, namentlich dem mir nahe befreundeten Kollegen Fr. Lippmann. Danach ging er damit um, die Sammlungen aufzuteilen: die Primitiven dem Louvre, die Holländer und Vlamen der Berliner Galerie und die Franzosen vielleicht seiner Vaterstadt Frankfurt zu vermachen. Aber trotz seiner zunehmenden Krankheit zögerte er aus abergläubischer Furcht, ein neues Testament zu machen. Erst als ihn sein Arzt darauf vorbereitete, daß er nur noch wenige Tage zu leben habe, ließ er einen Notar zu sich kommen, dem er — wie ich später von Rudolf Kanns Geschwistern erfuhr — mitteilte, was er an persönlichen Legaten aussetzen und was er über seine Kunstsammlungen bestimmen wolle. Von den Legaten machte der Notar sofort eine Niederschrift. Die Bestimmung über die Sammlungen erklärte er, wegen der Schwäche des Kranken,

erst im Hause niederschreiben und an einem der folgenden Tage zur Unterschrift vorlegen zu wollen. Er erschien aber erst, nachdem er die Nachricht vom Tode Kanns erhalten hatte. Welches die Ansichten des Verstorbenen gewesen, hat der Notar nie verraten. Er starb plötzlich wenige Tage nach dem Testator. Und der mit ihm zusammenwohnende Bruder Moritz Kann, welcher jene Bestimmungen zweifellos kannte, hat nie darüber etwas verlauten lassen. Auch wurde ihm der Mund schon wenige Monate darauf für immer geschlossen. Der Mann, der niemals krank gewesen war und noch Jahrzehnte vor sich zu haben glaubte, starb plötzlich noch in demselben Jahre.

Beide Sammlungen wurden durch die Kunsthändler Duveen erworben, welche alle Hauptwerke nach Amerika verkauft haben. Mit Mühe gelang es mir, nach langen Unterhandlungen 1907/08, einige kleine, aber künstlerisch besonders wertvolle und für unsere Sammlung interessante Bilder von Rembrandt, Jakob Ruisdael, Jan Fyt, G. Cocx, Benozzo Gozzoli u. a., sowie aus der Sammlung Moritz Kann die reizende Landschaft mit den Keglern von Brouwer, teils als Geschenk der Firma Duveen, teils käuflich zu erwerben.

In diesen Jahren glückte mir die Ausfüllung mancher Lücken unserer Sammlung, dank der guten Beziehungen, die ich damals, wie von jeher, mit jungen, aufstrebenden und begabten Händlern angeknüpft hatte, namentlich mit Luigi Grassi in Florenz, mit Langton Douglas und Willy Grétor in London. Ich konnte eine Anzahl Trecentobilder, kleine Tafelbilder von Masaccio und Fra Filippo Lippo, eine Reihe malerisch ausgezeichneter Bilder von Canale, Guardi und Tiepolo, von Goya, Velazquez (die frühen „Musikanten“) und Zurbaran (ein Knabenporträt), sowie verschiedene primitive Niederländer erwerben. Auch konnten wir in diesen Jahren Gemälde von Scorel, A. Mor, Cleef, Bosch usw. und einige wenige Holländer, wie die „Kranke“ von Gabriel Metsu, meist billig oder als Geschenk für die Gemäldesammlung gewinnen. Gleichzeitig wurden die Abteilung der deutschen Skulpturen und die verschiedenen Sammlungen

der italienischen Plastik in ähnlicher Weise nach verschiedenen Richtungen ausgebaut, die Abteilung der altchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst namentlich durch den Eifer unseres Vertreters in Konstantinopel, Dr. Wiegand, und durch die Beihilfe von Dr. Ludwig Pollak in Rom.

REISE NACH ATHEN UND KONSTANTINOPEL

Das Jahr 1907 war für mich besonders unruhig, aber auch erfolgreich. Mitten im Winter hatte ich mich auf ein paar Tage nach Prag begeben, da mich Baron von Lanna wegen der Zukunft seiner Sammlung um Rat gebeten hatte. Ich bestärkte ihn in der Absicht, seiner Vaterstadt die herrliche Glassammlung zu vermachen und stellte ihm die Chancen eines Verkaufs der übrigen Sammlungen in Berlin dar, der ja nach seinem Tode, einige Jahre später, wirklich stattfand, dank der Bemühungen von Direktor von Falke und dem Auktionshause Rudolf Lepke, und uns die Gelegenheit zu einigen wertvollen Erwerbungen bot. Im Februar war ich einige Tage in London, um Otto Beit bei der Übersiedlung der Sammlungen seines Bruders von Park Lane nach Belgrave Square zu helfen. Damals gelang mir die Erwerbung unseres stattlichen Raeburn und der köstlichen kleinen Kreuzigung von Konrad Witz, welche die National Gallery gerade abgelehnt hatte. Ende März fuhr ich, von meiner Frau begleitet, nach Florenz, um zunächst der Vorstandssitzung unseres Instituts beizuwohnen und dann über Rom und Neapel nach Athen und Konstantinopel zu gehen. Beide Städte kannte ich noch nicht und hatte daher seit langem wieder einmal die Freude, einen ganz neuen frischen Eindruck zu bekommen, wie ich ihn eigenartiger und anziehender kaum je gehabt habe. Eine Woche in Athen verrann uns, unter der liebenswürdigen Führung von Professor Caro, nur allzu rasch. In Konstantinopel wollte ich die Beziehungen zum allmächtigen Generalkonservator Hamdy Bey, die durch Mißverständnisse mit der deutschen Orientgesellschaft sehr unerfreulich geworden waren, durch persönliche Aussprache wieder ins Geleise zu bringen suchen, was mir namentlich mit

Hilfe unseres dortigen Museumsvertreters Dr. Wiegand schließlich gelang. Das Mißtrauen freilich, das jeder Türke gegen die Giaurs, auch gegen seinen Freund und Wohltäter, hat, haben wir in unseren Beziehungen zu Hamdy und mehr noch zu seinem in Deutschland erzogenen Nachfolger, dem Bruder Halil Bey, damals nicht überwinden können. Was wir an Kunstwerken aus der Türkei erworben haben, — ja, selbst unsere ganze islamische Abteilung —, erschien ihm wie ein Raub, den wir an der heiligen Türkei gemacht hatten, gleichgültig, ob sie im Osten, in Italien oder auf den westeuropäischen Kunstmärkten erworben waren. Freilich, viel anders verhalten sich die Italiener den fremden Museen, namentlich dem Berliner Museum gegenüber, auch nicht. Sprachen doch gelegentlich der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums die offiziösen Zeitungen Italiens ganz offen von „Raub", obgleich selbst unsere neueren Erwerbungen an Werken der italienischen Kunst zum größten Teil nicht in Italien gemacht wurden, und wenn es geschah, kaum je ohne staatlichen Permiß ausgeführt worden sind.

In Konstantinopel wohnten wir in dem gastfreien Hause des Kollegen Wiegand, durch den wir die rasch zu einem Antikenmuseum ersten Ranges anwachsenden Sammlungen wie die malerischen Ruinen der Stadt und die herrliche Umgebung wenigstens oberflächlich kennenlernen konnten. Bei dem Zusammensein bot sich Gelegenheit, die Pläne für weitere Grabungen in der Türkei und für den Ausbau unserer Antikensammlungen zu entwerfen, für den Fall, daß dort in der Leitung eine Änderung eintreten sollte. Daß Wiegand allen Anspruch darauf hatte, zumal damals schon seit einem Jahrzehnt die meisten und wichtigsten Erwerbungen der Abteilung ihm zu verdanken waren, darüber waren wir damals nicht im Zweifel.

MESSELS PLÄNE ZU DEN NEUBAUTEN AUF DER MUSEUMSINSEL

In Berlin erwartete mich bei meiner Rückkehr die Mitarbeit an Messels Plänen zu den Neubauten auf der Museumsinsel.

Im Anfang des Jahres hatte ich eine Denkschrift über die notwendigen Erweiterungs- und Neubauten bei den Königlichen Museen ausgearbeitet, die im Februar dem Landtag unterbreitet war und fast allseitig günstig aufgenommen wurde. Da sie seither in allen wesentlichen Punkten als Richtschnur gedient hat, lasse ich sie im Anhang (Seite 239) folgen.

Dies Programm hatte ich nach Rücksprache mit den Direktoren der einzelnen Sammlungen aufgestellt; die künstlerische Gestaltung überließ ich Messel, dem ich nur die Anordnungen in bezug auf Raumbedürfnisse, Größe und Beleuchtung der Sammlungsräume usw. als Richtschnur gab. Anfangs wollte er schier verzweifeln, auf dem ungünstigen, von der Stadtbahn begrenzten und entstellten Bauplatz Neubauten zu errichten, die sich den verschiedenartigen, ohne Zusammenhang errichteten älteren Museen nicht nur günstig anschlössen, sondern sie womöglich zusammenschlössen und beherrschten. Er versuchte zunächst einen Komplex kleinerer Bauten, die auch in ihrem Äußeren, ähnlich wie Gabriel Seidls National-Museum in München, den Charakter der Kunstwerke, die sie aufzunehmen hatten, aussprechen sollten. Es mißlang ihm, so oft er es versuchte; er sah ein, daß er auf diesem Wege nicht zum Ziele kommen würde. Mehrere Monate waren darüber hingegangen; schon hielt er die Aufgabe an diesem Platze für unlösbar, als sich ihm die Lösung auf einem ganz neuen Wege darbot. Nach wenigen Wochen konnte er mir die Pläne fast fertig vorlegen, nach denen heute die Neubauten ausgeführt werden. Messel hatte versucht, durch die Gestaltung der drei verlangten Bauten für die deutsche Kunst, für die Antike und für die vorderasiatische Kunst, wie durch ihren Baustil ihren Anschluß an die älteren Museen auf der Insel zu finden und für diese planlos hingewürfelten Bauten einen Mittelpunkt zu bilden, der sie zu einer einheitlichen Baugruppe zusammenschließen sollte. Dies ist ihm in ungeahnter Weise gelungen. In dem Komplex von Bauten, die sich um das Forum lagern und in dem mächtigen Pergamonmuseum ihren Mittelpunkt haben, hat er den gesamten Bauten der Museumsinsel ein

ragendes Zentrum geschaffen und hat den verschiedenartigen, aber sämtlich von der Antike abgeleiteten Fassaden von Schinkel, Stüler, Strack und Ihne durch seinen an die antikisierenden Berliner monumentalen Zopfbauten sich anschließenden Stil den bisher fehlenden Zusammenhang und in gewissem Sinne auch Zusammenklang zu geben gewußt.

Der erste geniale Entwurf brauchte nur wenige Änderungen zu erhalten, zumal die genauere Durchbildung der Räume im Innern noch eingehenden Besprechungen vorbehalten bleiben konnte. Am 22. August waren sämtliche Zeichnungen fertig, und schon am folgenden Tage durften wir sie dem Kaiser in Wilhelmshöhe vorlegen. Sie fanden seine uneingeschränkte Billigung und Bewunderung, so daß sie unverändert dem Landtag vorgelegt werden konnten. Auch hier erfuhren sie eine sehr wohlwollende Beurteilung, aber die Ausführung wurde auf Verlangen des Finanzministers wegen der hohen Kosten in drei Abschnitten bewilligt, — eine Maßregel, durch die sich die Kosten, wie sich später herausstellte, um verschiedene Millionen erhöhten.

Im Frühjahr 1908 hätte Messel den Bau beginnen können, da lähmte den schon seit Jahren mit einem Herzleiden behafteten rastlosen Arbeiter ein Schlaganfall. Er suchte Erholung im Süden, war aber so schwach, daß er an seinen Bau kaum denken konnte. Ein Jahr später machte ein anderer Anfall seinem Leben zu früh ein Ende, zu früh vor allem für seine Museumsbauten. Denn obgleich ihre Ausführung noch im Laufe des Jahres 1909 in die Hände seines intimsten Freundes, des Stadtbaurats Ludwig Hoffmann, gelegt wurde, begann seitdem eine Leidenszeit für die Bauten, die nicht nur ihre Ausführung weit über Gebühr auszudehnen drohte, sondern auch eine Abschwächung der großartigen Formen des Entwurfs befürchten ließ.

DEUTSCHER VEREIN FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

Doch das lag noch in der Zukunft Schoße; gerade damals war meine Zuversicht unerschütterlich dank aller Erfolge, die unverhofft groß gewesen und verhältnismäßig leicht erkämpft

waren, und sie begeisterten mich zu ganz neuen Plänen und gaben mir die Kraft zu ihrer Ausführung. Ministerialdirektor Althoff hatte mich zu einem Gutachten über den sehr unglücklichen Plan eines Zentrumsabgeordneten aufgefordert, statt der bisher von Landes wegen hergestellten Denkmälerinventarisation eine neue großangelegte Inventarisation von Reichs wegen zu machen. Ich suchte das Verkehrte dieses Planes nachzuweisen, dessen Ausführung unnötige Kosten und Mühe machen würde und im wesentlichen doch in die Hände derselben bewährten Kräfte gelegt werden müsse, die jetzt die Inventarisation für die einzelnen Länder machten, und die durch eine derartige Superrevision schwer gedrückt werden würden. Aber an eine andere Aufgabe, für welche durch die bisherige Inventarisation schon ein Teil der Vorarbeit gemacht sei, sollten wir bald und energisch herangehen, an die Veröffentlichung unserer deutschen Kunstdenkmäler im großen Stile. Es sei das die größte und wichtigste Aufgabe, die der deutschen Kunstgeschichte gestellt werden könne. Ihre Inangriffnahme würde uns auf diesem Gebiete allen anderen Völkern vorausbringen.

Althoff ließ daraufhin den Plan der neuen Inventarisation fallen und ging auf meinen Vorschlag mit großem Eifer ein. Er war mit mir einig darüber, daß die Ausführung nicht gleich von Reichs wegen in Angriff genommen werden dürfe, sondern daß sie auf das Interesse des deutschen Publikums gestellt und dieses allmählich dafür warm gemacht werden müsse. Ein Verein, ähnlich unserem Kaiser-Friedrich-Museums-Verein, schwebte mir dabei vor, jedoch ausgedehnt nicht nur auf das ganze Reich, sondern auf das gesamte Gebiet der deutschen Sprache und Kultur. Althoff war auch dafür gleich gewonnen und erklärte, er würde sich in der Muße der Sommerferien die Ausführung überlegen und ein Statut entwerfen.

Wie ernst er dies Versprechen genommen hatte, zeigte sich bald darauf. Als ich im Sommer 1907 vom Immediatvortrag beim Kaiser aus Wilhelmshöhe zurückkam, fand ich einen Brief von Althoff vor, der mich mit Geheimrat Schmidt nach

Schierke einlud, um seinen Statutenentwurf durchzuberaten. Er ist die Grundlage des Statuts unseres Deutschen Vereins geworden, an dem schon deshalb wenig zu ändern war, weil Althoff schlecht mit sich handeln ließ und von vorgefaßten Absichten nur sehr schwer abzubringen war. Er wollte die Tätigkeit des Vereins in erster Linie auf Förderung des Kunstsinns im Volke lenken. Die allmähliche Veröffentlichung der Werke deutscher Kunst, wie sie mir als vornehmster Zweck des Vereins vorschwebte, schien ihm nur in zweiter Linie von Bedeutung. So sind denn in den Statuten die Bestimmungen über die Mittel und Wege, das deutsche Volk zur Kunst zu erziehen, weit zahlreicher als solche über die Publikationen. Aber da sie unsere Ziele nicht störten und Althoff ohne sie für den Verein überhaupt nicht zu haben war, so ließ ich meine Bedenken dagegen schließlich fallen. Wie sehr das „sic volo sic jubeo" Althoffs Grundsatz war, zeigte u. a. eine ganz äußerliche Frage. Althoff hatte als Namen für den Verein vorgeschlagen: „Deutscher Verein für Kunstwissenschaft"; ich schlug vor, dafür „Verein für deutsche Kunstwissenschaft" zu setzen, da wir doch die Erforschung unserer deutschen Kunst uns zur Aufgabe setzen wollten. Darauf erwiderte er, daß er von seiner Fassung nicht abgehen könne, da wir dem Verein gleich größere Ziele stecken müßten. In absehbarer Zeit würden seine Mittel schon so angewachsen sein, daß wir uns über die deutsche Kunst hinaus auch auf die fremde Kunst würden ausdehnen müssen. In Wahrheit waren es wohl jene allgemeinen volkserziehlichen Ideen, die Althoff auch zu dieser weiteren Fassung in der Benennung des Vereins bestimmten.

Bei der weiteren Vorbereitung des Vereins und der Propaganda dafür war Althoff ebenso eifrig. Im März des folgenden Jahres, 1908, konnten wir eine vorberatende Versammlung nach Frankfurt zusammenberufen, die bei reicher Beteiligung die Konstituierung des Vereins beschloß, den Statuten zustimmte, den Vorstand und Ausschuß wählte. Es war uns geglückt, die Süddeutschen fast ebenso warm für den Verein zu interessieren wie die Norddeutschen und über die Reichs-

grenzen hinaus auch die Österreicher und Schweizer zu gewinnen. Der Mittelpunkt war aber, wie durch die Anregung, so auch durch die Zahl der Mitglieder und ihre pekuniäre Beteiligung von vornherein in Berlin. Noch heute steuern die Berliner Mitglieder fast die Hälfte von den Beiträgen des Vereines bei, und zum Vereinsvermögen haben sie weitaus den größten Teil gegeben. Dies verdanken wir vor allem der eifrigen Tätigkeit unseres Schatzmeisters Dr. Eduard Simon. Daß der Verein die Erreichung des Ziels, welches wir uns bei der Begründung namentlich für die Publikationen über deutsche Kunst gesetzt haben, über Erwarten schnell und energisch in Angriff genommen hat, daß eine Reihe umfassender und hervorragender wichtiger Veröffentlichungen zum Teil schon ausgeführt werden, ist vor allem dem Umstande zu danken, daß verschiedene unserer tüchtigsten Kunsthistoriker Arbeiten, welche sie seit langen Jahren vorbereitet hatten, zur Verfügung stellten. Noch reichen die Mittel aus den Beiträgen der Mitglieder und einige außerordentliche Zuschüsse der Einzelstaaten vollständig aus, um alle Unternehmungen des Vereins so rasch und gründlich zu fördern, als es überhaupt möglich ist. An eine Beteiligung des Reichs und vor allem an einen Übergang der ganzen Unternehmung an das Reich, was Althoff für die Zukunft vorgesehen hatte, braucht deshalb in absehbarer Zeit nicht gedacht zu werden, denn die Arbeit wird nicht nur billiger, sondern auch rascher gefördert, solange sie freiwillig geleistet und vom Interesse des Publikums getragen ist.

Die Vorbereitung für unseren Verein war keineswegs ganz leicht und glatt vor sich gegangen. Als die ersten Gerüchte darüber in die weiteren Kreise unserer Fachgenossen gelangten, wurde sofort wieder die Befürchtung laut, von Berlin aus solle die freie Entwicklung der Kunstwissenschaft geknebelt werden. Namentlich fühlte sich der „Kunsthistorische Kongreß“ in seiner Existenz bedroht. Diese Beklemmungen kamen schon zur Sprache auf der Tagung des Kongresses im September 1907, dem ich beiwohnte, um diese Befürchtungen als völlig

irrig zu bezeichnen. Wir rechneten bei unseren von den Aufgaben des Kongresses sehr verschiedenen Zielen gerade auf die rege Beteiligung aller Kollegen. Hier wie später bei der konstituierenden Versammlung in Frankfurt gelang mir die Beruhigung solcher Sorgen in dem Maße, daß sogar die wenigen unentwegten Gegner, namentlich Professor Voll, vor der Eröffnung der Sitzung wieder abreisten, da sie sich überzeugt hatten, daß bei der allgemeinen Stimmung erfolgreiche Opposition nicht zu machen sei.

Bei dieser Gelegenheit sei es mir gestattet, mit wenigen Worten der Angriffe zu gedenken, mit denen dieser junge Münchener Kunstgelehrte die mir unterstellten Sammlungen und mich persönlich damals schon seit mehreren Jahren beehrte, um sich dadurch in Bayern populär zu machen. Die Anzweiflung und Herabsetzung der schönsten Gemälde unserer Galerie, von den van Eycks, den H. van der Goes usw., hat schließlich ebenso wenig Erfolg gehabt wie seine aufregende Entdeckung, daß die „Madonna mit der Bohnenblüte“ und die verwandten Altkölner Gemälde Fälschungen des XIX. Jahrhunderts seien. Daß er in den Büros der Pinakothek und des Münchner Münzkabinetts Briefe von mir an die Direktion heimlich abschreiben oder Fragmente derselben aus dem Papierkorb aufsammeln ließ, um Bemühungen, die ich mir im Interesse von Erwerbungen für Münchener Museen gegeben hatte, in gehässigster Weise öffentlich als das Gegenteil darzustellen, hat ihn schließlich in München selbst unmöglich gemacht.

FERIEN IN LANGENSTEIN

Bei dem Besuch bei Althoff in Schierke hatte ich, da ich vom Bahnhof zum Hotel zu Fuß herabgeklettert war, meine kranken Venen so in Aufruhr gebracht, daß ich mich am nächsten Tage kaum rühren konnte. Als ich dann von Schierke über Blankenburg zum Besuch meiner Verwandten nach Langenstein fuhr, verschlimmerte sich mein Zustand derart, daß ich mich sofort legen mußte. Einige Tage völliger Ruhe und sorg-

samster Pflege verhinderten jedoch eine neue Thrombose. Ich blieb noch eine Woche in Langenstein und erholte mich bei völliger Ruhe in der schönen Landschaft und unter den lieben Verwandten rasch und gründlich. In dem gastfreien Hause meiner Schwägerin Anna Rimpau habe ich seither fast jeden Sommer ein paar Wochen zubringen dürfen. In der herrlichen Natur, die mir seit Kindheit zur anderen Heimat geworden war, in dem schönen Landschloß und unter dessen alten Bildern, die ich selbst etwa dreißig Jahre früher aufgehängt und katalogisiert, zum Teil auch angeschafft hatte, in dem Verkehr mit lauter sympathischen Menschen, denen ich meist von ihrer Kindheit an ganz nahegestanden habe, und wo die Gäste, welche ab und zu gingen, meist auch gute Bekannte aus meiner Jugendzeit waren, fühlte ich mich so wohl, daß mir diese Wochen immer die schönste, gewöhnlich auch die einzige Erholung im Jahre gewesen sind. Hier in der Ruhe, in der Erinnerung an die glückliche Jugend, entstand auch der Plan zu diesen Lebenserinnerungen, und hier sind sie, da mir in der Hast und Last der Geschäfte meiner Stellung sonst die Muße und Sammlung dazu fehlte, bei dem Aufenthalt in den letzten drei oder vier Jahren niedergeschrieben worden.

„Die einzige Erholung", sagte ich, ich hätte hinzufügen müssen: außer der alljährlichen Reise nach Italien, die mir nach wie vor unentbehrlich war und stets neuen Genuß verschaffte. Auch vom Kunsthistorischen Kongreß hatte ich einen kleinen Ausflug nach Italien gemacht, namentlich, um die Retrospektive Ausstellung in Perugia zu sehen. Den Weg hatte ich über Straßburg nach Colmar genommen, um die Grünewalds einmal wiederzusehen und hatte dabei in Straßburg mit dem jungen Bürgermeister Dr. Schwander, Backs Nachfolger, eine Konferenz über die geplante Restauration des alten Schlosses verabredet, die schon wenige Wochen darauf unter Teilnahme der Pariser Herren Mettmann und Hoentschel, beide geborene Elsässer, stattfand. Die Restauration der alten Staatsräume durch Hoentschel wurde in Aussicht genommen, ist

aber leider, wegen der hohen Kosten, bisher nicht zur Ausführung gekommen.

DER ARTIKEL ÜBER MAX LIEBERMANN

Aus dem Jahre 1907 habe ich eine Tatsache noch nicht erwähnt, die an und für sich hier unerwähnt hätte bleiben können, hätte sie nicht zufällig Wirkungen gehabt, die, in Verbindung mit stärkeren Ursachen, für die nächsten Jahre mich persönlich und dadurch auch die Museen den unerhörtesten und sachlich ungerechtfertigsten Angriffen ausgesetzt haben, und die mich sicher auch noch über das Grab hinaus verfolgen werden.

Am 20. Juli 1907 feierte Max Liebermann seinen sechzigsten Geburtstag. Im Ministerium wünschte Geheimrat Schmidt dies durch eine große Ausstellung von Liebermanns sämtlichen Werken in dem gerade seiner Vollendung entgegengehenden Akademiepalast auf dem Pariser Platz zu feiern. Er hoffte dadurch eine Versöhnung mit der „Sezession" oder doch wenigstens eine Abtrennung Liebermanns von der Sezession herbeizuführen. Auf seinen Wunsch sprach ich mit Tschudi, der aber den Gedanken entschieden ablehnte; es sei zudem ganz aussichtslos, da der Kaiser seine Zustimmung sicher nicht geben würde. In Wahrheit fürchtete er eine starke Schwächung der Sezession, mit der er sich vollständig identifizierte. Dennoch ermutigte mich Geheimrat Schmidt, den Versuch zu machen, den Kaiser für den Plan zu gewinnen. Ich sagte zu und benutzte die nächste Gelegenheit, um dem Kaiser davon zu sprechen. Die nächste Gelegenheit war aber keineswegs die beste, zudem war sie ungeschickt von mir gewählt, und es gelang mir nicht, die Sache in richtiger Weise vorzubringen. Der Kaiser hatte sich im Museum angemeldet, um über einen von mir vorgeschlagenen Tausch endgültig zu entscheiden, wie ich schon an anderer Stelle berichtet habe. Da er besonders guter Stimmung war, wagte ich mich nach Erledigung unserer Angelegenheit mit der Anfrage über die Liebermann-Ausstellung heraus. Aber ich kam nicht weit mit meinem Satze, indem der

Kaiser mir das Wort einfach abschnitt: „Das könnte mir gerade passen, den schönen Neubau meiner Akademie mit einer Ausstellung zu Ehren des Häuptlings der Sezession zu eröffnen!"

Kurze Zeit vor dem Geburtstag trat dann der Verleger Bruno Cassirer, der jede Gelegenheit benutzte, um mich im Interesse seiner jungen Zeitschrift „Kunst und Künstler" zu einem „Leiter" zu bewegen, mit der Bitte an mich heran, einen kurzen Festgruß an Liebermann in seiner Zeitschrift zu veröffentlichen. Liebermann selbst wie das Publikum wünschten dies nur von m i r. Ich erwiderte, daß Tschudi doch bei seiner Stellung zur Sezession und zu Liebermann persönlich der berufene Mann sei, aber Cassirer erklärte, daß ich Liebermann doch schon seit zwanzig Jahren nahestände, daß ich ihn in Berlin gewissermaßen eingeführt hätte, und daß Tschudi zweifellos nicht mehr rechtzeitig mit dem Aufsatze fertig würde, wenn er ihn überhaupt anfinge. Ich ließ mich also bereden und schrieb den Aufsatz möglichst warm und persönlich, hob namentlich hervor, daß Liebermann trotz seiner meist holländischen Motive, trotz der Verwandtschaft mit Israels, doch echt deutsch in der Empfindung sei. „Was Leibl für Süddeutschland war" — so führte ich dort aus — „wurde Liebermann gleichzeitig für Norddeutschland, und seit jener dahingegangen ist, kann Liebermann der Ruhm als Deutschlands erster Maler füglich nicht mehr streitig gemacht werden — wir dürfen auch sagen, als einer der deutschesten Maler unter den lebenden Künstlern, mehr als er selbst weiß und zeigen will." Mit diesen Worten hatte ich den furor teutonicus bei allen Hypergermanen und Antisemiten ausgelöst. Vor allem ließen die „Neuesten Nachrichten" durch Willy Pastor und die „Deutsche Tageszeitung" durch einen seiner Gesinnungsgenossen mir als Judengenossen und internationalem Vaterlandsverräter den Kampf bis aufs Messer erklären. Sie haben diesen Kampf redlich fortgeführt, auch, als ihre wütendsten Gegner, die „semitischen Zeitungen" und die englischen und französischen Blätter bald darauf gegen mich eine ähnliche monatelange Hetze anzettelten. Pastor glaubte, seit meiner Ab-

fertigung seiner Anti-Donatello-Broschüre einen ganz persönlichen Grund zu haben, mich zu verfolgen und hatte diesem Antagonismus schon bei der Veröffentlichung meiner Denkschrift über die Erweiterung der Museen den derbsten Ausdruck gegeben. Statt seinen Beifall zu ernten, dafür, daß ich den Plan eines eigenen Museums für die deutsche Kunst aufgestellt hatte, griff er mich an, weil ich der „semitischen“ Kunst auf der Museumsinsel Tempel baue, verlangte, daß die ganze Antike herausgeworfen werden solle, und daß dann auf der so gereinigten Museumsinsel in einem heiligen Haine der deutschen Kunst und Kultur von den ältesten Zeiten an ein Freiluft-Museum errichtet werden solle!

Diesen Ungereimtheiten und allen persönlichen Angriffen gegenüber fand die linksliberale Presse kein Wort der Verteidigung, obgleich mich z. B. Fritz Stahl noch kurz vorher gefeiert hatte, weil ich Alfred Messel als Architekt der Neubauten durchzusetzen vermocht hatte. Man grollte mir, daß ich kein aufrichtiger Freund der Sezession mehr sei, und dann galt ich ja (zumal nach der Briefaffäre von Frau Wallich) in diesem Lager als Antisemit. Also Judengenosse und Antisemit zugleich! Nach jenem Angriffe aus dem allgermanischen Lager und der stillen Freude darüber im Sezessionslager mußte ich darauf gefaßt sein, daß beide Parteien, also „tout Berlin“, soweit es in der Presse überhaupt zu Worte kommt, bei der ersten besten Gelegenheit über mich herfallen würden. Diese Gelegenheit sollte sich sehr bald bieten.

DIE TSCHUDIAFFÄRE

Anfang des Jahres 1908 brachte der Kunsthändler Obach in London, der eine kleine Sammlung französischer Bilder aus der Schule von Fontainebleau, die bis dahin im Städtischen Museum in Amsterdam ausgestellt waren, erworben hatte, nach Berlin, um sie der Nationalgalerie zum Kauf anzubieten. Er hatte sie bei der damaligen Geldkrise weder in London noch in New York oder in Paris, wo er sie zunächst angeboten hatte, anbringen können. Dennoch war sein Preis außerordentlich hoch.

Tschudi, den diese Schule neben dem modernsten Impressionismus wenig interessierte, glaubte die Gelegenheit günstig, um mit einem Schlage eine kleine Sammlung der Hauptmeister dieser Richtung: von Corot, Troyon, Rousseau u. a. für die französische Abteilung der Nationalgalerie zu gewinnen. Er wandte sich daher zunächst durch Geheimrat Schmidt, dann direkt an mich mit der Bitte, den Kaiser zu einer Besichtigung der Sammlung zu bestimmen. Da ich selbst ein Verehrer mancher Bilder dieser Künstler bin, so machte ich seinen Wunsch gern zu dem meinigen, unterstützte seinen Antrag und erreichte die Zusage einer Besichtigung durch den Kaiser.

Die Bilder waren im Saal der Bartholdischen Fresken, in dem wir den Kaiser erwarteten, vor den Fresken aufgestellt. Zu meinem Erstaunen sah ich, daß Tschudi unter die Amsterdamer Bilder ebenso viele ihm wertvollere, durch P. Cassirer angebotene Gemälde von Courbet, Daumier u. a. gemischt hatte, von denen er sicher sein mußte, daß sie dem Kaiser unmöglich gefallen konnten. Er meinte aber, der Kaiser würde sie kaum bemerken und mit unterlaufen lassen. Darin hatte er sich jedoch sehr getäuscht; gerade diese Bilder fielen dem Kaiser sofort unangenehm auf. Trotzdem suchte ihn Tschudi auf diese Bilder besonders aufmerksam zu machen und bestand auch gegenüber der energischen Ablehnung des Kaisers auf Erwerbung derselben. Die Diskussion war so peinlich, daß anfangs niemand von den Anwesenden sich einzumischen wagte. Schließlich gab der Kaiser seine Zustimmung zur Erwerbung von vier größeren Gemälden: einem ganz großen klassischen Troyon, der mir am wenigsten gefiel, den beiden Landschaften von Rousseau und einem Corot. In bezug auf den Preis äußerte Herr von Tschudi, daß er erst wissen müsse, ob der Händler sich überhaupt auf eine Auswahl einlasse.

Diese Unterhandlung und Abmachung erledigte Tschudi sofort, ohne daß der Kaiser benachrichtigt worden wäre und selbst ohne Anfrage bei dem vorgesetzten Minister. An den Finanzminister hatte er sich überhaupt nicht gewandt, obgleich die Nationalgalerie keine Mittel mehr zur Verfügung hatte,

so daß Tschudi auf eine außerordentliche Bewilligung rechnete. Herr von Rheinbaben lehnte daher einfach ab, irgend etwas herzugeben. Gleichzeitig ließ der Kaiser, der Tschudis Benehmen ihm gegenüber hinterher noch stärker empfunden haben soll, den Kultusminister benachrichtigen, daß er von der ganzen Erwerbung nichts mehr wissen wolle. Aber der Verkäufer bestand auf seinem Schein. Die Bilder seien von Herrn von Tschudi um 400 000 Mark ohne jeden Vorbehalt fest gekauft worden, er verlange die Zahlung. Ebenso bestimmt erklärte Tschudi, daß der Kaiser seine Zustimmung gegeben habe, daß er also zum Abschluß berechtigt gewesen sei; er kümmere sich um nichts mehr. In der Tat überließ er Geheimrat Schmidt, eine Lösung aus der peinlichen Situation zu finden. Durch eine Umfrage bei Tschudis reichen Bekannten glückte es ihm, einen Vorschuß in Höhe des Kaufpreises zusammenzubringen, der dem Händler ausgehändigt wurde. Um Tschudi selbst einer nach verschiedenen Richtungen peinlichen Untersuchung zu entziehen, vermittelte ihm Geheimrat Schmidt einen Urlaub „aus Gesundheitsrücksichten" für ein ganzes Jahr zu einer Seereise nach Japan.

Damit war aber wenig gewonnen. Das Geld zum Ankauf der Bilder konnte nicht aufgetrieben werden, die Sezessionsblätter und mit ihnen der größte Teil der Presse wußten die Wunde stets offen zu erhalten. Da kam die unglückliche „Novemberaussprache", jene einzigartige parlamentarische Revolution aller Parteien, zu deren Führer sich der Reichskanzler Fürst Bülow hergab. Um ein populäres Schlagwort mehr dem Parlament gegenüber zur Verfügung zu haben, hatte er sich durch seinen Freund, den ganz modernistischen Fürsten Lichnowsky und durch weibliche Einflüsse aus dem Kreise der Tschudi-Verehrer bereden lassen, dabei vom Kaiser zugleich die Rückkehr Tschudis in sein Amt zu verlangen. Auch das gab der Kaiser zu; als besonders schwere Kränkung mußte er es aber empfinden, daß dieser Triumph noch am selben Tage offiziös in alle Welt posaunt wurde.

Im Ministerium war man sich, nachdem die Beschämung über diesen Tag bei allen königstreuen Parteien nur allzu bald eintrat, darüber klar geworden, daß man gerade dadurch die weitere Tätigkeit Tschudis an der Nationalgalerie noch mehr erschwert, ja, wahrscheinlich unmöglich gemacht hatte, mußten doch sämtliche Erwerbungen moderner Kunstwerke dem Kaiser zur Genehmigung unterbreitet werden! Während Tschudi schon auf dem Rückwege von Japan war, zerbrach man sich im Ministerium den Kopf darüber, wie man seine Stellung einschränken könne: ob durch Beschränkung auf die deutsche Kunst, ob durch Berufung zum Direktor der Kasseler Galerie, von der O. Eisenmann kurz vorher zurückgetreten war, oder ob man das Bestreben gewisser Münchener Kreise, die ihn als Direktor der Staatsgalerien Bayerns ins Auge gefaßt hatten, unterstützen solle.

Da alle Pläne für Preußen sich als fast aussichtslos erwiesen und, wie man mit Recht annahm, auch an Tschudis Widerspruch gescheitert wären, so wurde ich gebeten, mich über die Aussichten Tschudis in München zu orientieren. Schon früher hatte mein alter Freund, Baron Heinrich von Tucher, der bayerische Gesandte in Wien und einer der einflußreichsten und verständnisvollsten Kunstfreunde in Bayern, sich deswegen an mich gewandt. Ich suchte ihn in Wien auf und sprach später auch mit dem Dezernenten für Kunst in München. Beide erklärten, daß in der damaligen Situation für die bayerischen Galerien vor allem ein Mann mit eigenen Ideen und rücksichtsloser Energie notwendig sei; darüber wären alle Parteien in München so einig, daß selbst die Künstlerfreunde des Prinzregenten an Tschudis ultramoderner Richtung keinen Anstoß nehmen würden, um so weniger, als ja die Ordnung der alten Galerie ihn für lange Zeit in Anspruch nehmen würde. Auch ich hatte diesen Glauben; ich ahnte damals noch nicht, daß Tschudi die alte Kunst doch nur noch vom Gesichtspunkt der modernsten Kunst interessierte und daß er sie, wie er es später im Vorwort zum Nemes-Katalog prinzipiell ausgesprochen hat, nur in dieser Beziehung für uns

als berechtigt anerkannte. Ich habe ihn daher als Nachfolger Rebers an der Pinakothek aufs wärmste empfohlen, weil er nach meiner Kenntnis alle Eigenschaften zu einer wirkungsvollen Reform der bayerischen Galerien besaß, keineswegs aber, wie man mir später unterlegte, um ihn in Berlin loszuwerden. Ich habe damals sogar ausdrücklich hervorgehoben, daß ich befürchte, mir würde Tschudis Berufung nach München so ausgelegt werden, und die Beziehungen zwischen den Münchener und Berliner Sammlungsleitern könnten sich dadurch mehr und mehr verschlechtern. Seine damals beschlossene und zum 1. Juli ausgeführte Berufung bewies, daß ich in dieser Befürchtung recht gehabt habe. Freilich kamen noch andere Gründe hinzu.

WIDERSTÄNDE GEGEN ANKÄUFE

Den ersten Anstoß zu einer eifersüchtigen und unfreundlichen Stellungnahme gegen unsere Museen, insbesondere gegen mich persönlich, hatten die gehässigen Angriffe von Professor Voll gegeben, während wir bis dahin mit den Münchener Kollegen stets auf freundschaftlichem Fuße verkehrt hatten und uns gegenseitig behilflich gewesen waren. Voll, den die Auswanderung der Kunstwerke nach Amerika nicht im geringsten bekümmerte, hatte es verstanden, die Erwerbungen für die Berliner Museen bei Münchener Kunsthändlern als Raub an Bayern zu brandmarken. Als wir im Winter 1907/08 von einem Berliner Besitzer die Fragmente eines von ihm unter seinem Würzburger Hause aufgedeckten, leihweise im Museum in Würzburg ausgestellten Kreuzganges (die Hälfte der Außenwand von einem der vier Umgänge) erwarben, benutzte Voll diese Gelegenheit zu neuen Angriffen und hatte den Erfolg, daß ihm von allen Seiten, namentlich gerade von Berlin aus, energisch sekundiert wurde, vorgeblich aus Rücksicht auf den Denkmalschutz, in Wahrheit aber, um mir persönlich Schwierigkeiten zu machen.

Daß unser Deutsches Museum der Hauptstadt Anrecht auf die Erwerbung deutscher Kunstdenkmäler im Handel

habe, daß ich als Direktor zu ihrem Ankauf verpflichtet sei, daß Messel, der die Erwerbung möglichst zahlreicher Dekorationsstücke der Zeit für das Deutsche Museum dringend wünschte, um den Innenräumen mehr Stilcharakter zu geben, gerade den Ankauf dieses Kreuzgangs vor allem für notwendig hielt, daß der Kreuzgang Eigentum eines Berliners war, und daß die Stadt Würzburg gar nicht an den Erwerb gedacht, den Eigentümer sogar schlecht behandelt hatte: alles dies hinderte die Presse nicht, sich in fanatischem Lärm über die Schändung des „Lusamgärtleins", in dem Walter von der Vogelweide bestattet worden sei, zu ergehen. Trotzdem waren wir in der Verhandlung mit der Stadt Würzburg bald zu einer Einigung gekommen, zumal sie nicht daran dachte, den von uns gezahlten Preis von 75 000 Mark für den Kreuzgang anzulegen. Da hielt sich der Minister von Wehner, der bei seiner eigenen Partei einer Stärkung bedurfte, für verpflichtet, nach Würzburg zu reisen, um den städtischen Behörden Vorwürfe über ihren „Mangel an Patriotismus" zu machen und den Widerstand von neuem anzufachen. Gleichzeitig wußte der bayerische Gesandte in Berlin auf unsere Minister, die damals rasch wechselten, immer von neuem einzuwirken.

Als ich sah, daß die Herausgabe zu großen Schwierigkeiten führen könnte, sah ich mich unter der Hand nach einem ähnlichen Stück als Ersatz um. Ich erinnerte mich der Reste eines romanischen Kreuzganges auf dem Gute eines Verwandten in der Nähe von Halberstadt, die dort im Garten zerstreut zur Dekoration verwendet waren und allmählich verkommen mußten. Der Eigentümer, Rittergutsbesitzer F. Hahn, war so großmütig, sie den Museen für den Neubau zu stiften, so daß wir an der Hauptwand des romanischen Saales, statt des Würzburger Kreuzganges, in ganz ähnlicher Anordnung diesen Rest des gleichzeitigen Kreuzganges der Kirche Huyseburg zur Aufstellung bringen können. Mit den Hauptstücken, welche diesen Raum schmücken werden, der Tribuna aus Kloster Gröningen und den Figuren eines Triumphkreuzes aus Naumburg, geht diese fast gleichzeitige Arbeit der gleichen sächsischen Kunst

sogar noch besser zusammen. Dadurch ist es mir gerade möglich geworden, ohne Schaden für unsere Museen, auf Rückgabe des Würzburger Kreuzganges, gegen den uns von der bayerischen Regierung ein gotischer Altar aus Mölln und ein paar andere Holzfiguren in Tausch gegeben wurde, einzugehen. Erfreulich war aber dieser ganze Kampf, der durch beinahe sechs Jahre geführt wurde, wahrlich nicht.

Wie sehr uns jede Vermehrung unserer Sammlungen nicht nur im Auslande, sondern seit langem schon vor allem im Inlande erschwert wurde und immer noch erschwert wird, ja, wie uns die Provinzen alte Erwerbungen wieder abspenstig zu machen suchen, dafür hatte ich gerade damals wieder einen eklatanten Beweis. Im Sommer 1908 war in Soest zur Jahrtausendfeier der Stadtgründung eine Ausstellung. Auf Wunsch des Komitees hatten wir den Patroklusschrein zur Ausstellung geschickt, als mir vertraulich mitgeteilt wurde, daß gelegentlich der Kaisermanöver in Westfalen der Kaiser die Ausstellung besuchen würde, und daß er dabei vom Landrat mit der Bitte überrumpelt werden solle, den Silberschrein wieder an die Stadt Soest zurückzugeben. Ich konnte von dieser Absicht dem Kaiser noch rechtzeitig Mitteilung machen und ihm dabei berichten, daß die Kgl. Museen den Schrein im Jahre 1848 von der Kgl. Münze, der er zum Einschmelzen gesandt war, um den Silberwert käuflich erworben hatten. Wie einige Jahre früher bei der Attacke auf unseren Botticelli aus der Raczynskischen Galerie von seiten des Oberpräsidenten von Posen, so hat Kaiser Wilhelm auch hier die Rechte unserer Museen energisch zu wahren gewußt.

REISEN

Das Jahr 1908 verging unter einer Reihe größerer und kleinerer Reisen, die unseren Sammlungen keine besonders nennenswerten Bereicherungen brachten, auf denen ich aber reiches Material zum Abschluß meiner Publikationen über italienische Bronzestatuetten der Renaissance und über die Anfänge der Majolikakunst in Italien sammeln konnte, und auf denen ich

mich über die Einrichtungen der Völkerkundesammlungen zu orientieren suchte. Da ich sie gemeinsam mit meinem Freunde Harck oder mit meiner Tochter Marie und meiner Nichte Elisabeth Rimpau machte, boten mir diese Reisen das besondere Vergnügen, mit der Jugend Kunstwerke noch einmal frisch zu genießen, die mir sonst schon zu alte Bekannte geworden waren. Einen köstlichen Genuß hatten wir auf der Rückreise durch einen mehrtägigen Besuch bei der kunstsinnigen Fürstin von Thurn und Taxis auf Schloß Duino, dessen Lage und Aussicht nur von wenigen Punkten Europas übertroffen wird. —

AUSSTELLUNG IN DER AKADEMIE

In diese Jahre fielen die ersten großen Ausstellungen in dem aus dem alten Arnimschen Palais auf dem Pariser Platz hergerichteten Akademiepalast, der 1905 vollendet war. Es galt, die stattlichen Räume, welche für Ausstellungen hergerichtet waren, mit einigen hervorragenden Gemäldeausstellungen zur Geltung zu bringen. Dank dem Interesse, das der Kaiser daran nahm, folgten nach einer Ausstellung älterer deutscher Kunst (Schadow) mehrere mit politischen Nebenabsichten veranstaltete Ausstellungen fremder Kunst: 1908 die Ausstellung der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts, 1910 eine solche der gleichzeitigen französischen Kunst und unmittelbar darauf eine moderne amerikanische Kunstausstellung. Bis auf die letzte, die ausschließlich das wenig gelungene Werk von Mr. Reisinger in New York war, fielen fast alle in die Zeit der Präsidentschaft von Arthur Kampf und seines Freundes Ludwig Justi, der seit 1905 Sekretär der Akademie war. Der gute und zum Teil glänzende Ausfall ist daher meist diesen beiden Herren angerechnet worden. In Wahrheit ist die Schadow-Ausstellung durch Dr. Hans Mackowsky geplant und (mit Hilfe unserer Museumsformerei) zustande gebracht und angeordnet worden. Die „Porträtausstellung alter Meister“ 1909 war ausschließlich vom Kaiser-Friedrich-Museums-Verein veranstaltet worden, und die beiden wichtigsten Ausstellungen, die englische und die französische, waren vor allem dem Grafen Seckendorff zu verdanken.

Eine Ausstellung der klassischen englischen Malerei in Berlin war seit langem der Wunsch der Kaiserin Friedrich gewesen, den sie oft mit ihrem Hofmarschall besprochen hatte. Die neuen Räume waren kaum fertiggestellt, als Graf Seckendorff auch schon alle maßgebenden Kreise für diese Ausstellung zu gewinnen suchte. Er begab sich nach England und wußte sich hier der Teilnahme der alten, noch von friderizianischer Zeit her gut preußisch gesinnten Familien, namentlich des Herzogs von Westminster und des Herzogs von Devonshire zu versichern. Die Sorge für das Gros der Bilder überließ Professor Justi, der gleichfalls im Interesse der Ausstellung hinübergeschickt war, ein paar internationalen Händlern, namentlich Asher Wertheimer. So kam die sehr gelungene Ausstellung zustande, die u. a. ein selbst in England nie auf einer Ausstellung gezeigtes Meisterwerk, Gainsboroughs „Blue Boy“, enthielt, und deren Erfolg ein ganz außerordentlicher war.

Für das folgende Jahr wurde eine ähnliche Ausstellung der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts beschlossen, für die wieder Graf Seckendorff den Plan entwarf und alle Vorbereitungen traf, diesmal zusammen mit dem Sekretär der französischen Botschaft, Baron Berckheim. Sie bestimmten die französische Regierung zur Beteiligung und erwirkten namentlich in Paris die Zusage einer Reihe der bekanntesten Sammler.

Etwa zwei Monate, bevor die Ausstellung eröffnet werden sollte, kamen die beiden Herren zu mir und baten mich, doch gleich mit ihnen zum Botschafter M. Cambon zu fahren, da das Zustandekommen der Ausstellung aufs höchste gefährdet sei. Der Botschafter bestätigte mir dies. Herr Kampf habe seit Monaten nichts mehr von sich hören lassen, habe es nicht der Mühe wert erachtet, ihn aufzusuchen, und jetzt schicke er, ohne Rücksicht auf ihn zu nehmen, gedruckte Aufforderungen an die Sammler, in denen er ihnen mitteilte, daß er dies oder jenes Bild nach Prüfung an Ort und Stelle für die Ausstellung auswählen würde. Daß diese saloppe Art der Aufforderung in der Tat erfolgt war, davon hatte ich gerade ein paar

Tage vorher den Beweis erhalten. Fürst Johannes Liechtenstein hatte mir einen solchen Bogen, in dem er aufgefordert wurde, zu der auf A. H. Wunsch Sr. Majestät des Kaisers vorbereiteten französischen Ausstellung seine Gemälde von Chardin einzusenden, mit der Anfrage an mich geschickt, ob der Kaiser sich wirklich für die Ausstellung interessiere, und wer dieser Herr Präsident Kampf sei, der das Formular unterzeichnet habe. Auf Wunsch des Botschafters, der schon im Begriff war, die Beteiligung der Republik an der Ausstellung auf jene Behandlung hin zu widerrufen, begab ich mich zum Minister von Trott, der nur ein Lächeln über diese unnötige Aufregung hatte, die Künstler seien ja alle bummlig, liebten nun mal den schriftlichen Verkehr nicht, er würde Kampf aber sofort zu Herrn Cambon schicken. So geschah es und die Ausstellung kam zum Schluß glücklich zustande.

Schon zwei Jahre früher hatte ich eine ähnliche Erfahrung gemacht. Damals war auf Anregung und mit Unterstützung der Regierung einer der ersten, bisher regelmäßig ohne besonderen Erfolg verlaufenen Versuche einer Förderung des Verkaufs deutscher Kunstwerke durch Ausstellungen im Ausland, im Lande der Milliardäre, in Vorbereitung. Um den Erfolg zu sichern, wünschte man die Ausstellung als Eröffnungsausstellung in einem eben fertig gewordenen Flügel des Metropolitan Museums zu machen. Dies wurde von New York aus abgelehnt, aber es wurde unserem Generalkonsul unter der Hand mitgeteilt, daß bei meinen Beziehungen zu den amerikanischen Sammlern, besonders zu John Pierpont Morgan, wahrscheinlich durch meine Vermittlung die Genehmigung doch noch zu erlangen sei. Herr Kampf trat sofort, unterstützt von Geheimrat Schmidt, mit der Bitte an mich heran, mich doch im Interesse der guten Sache an Mr. Pierpont Morgan zu wenden. Dieser sagte schließlich zu, unter der Bedingung, daß ich die Auswahl der Bilder mitträfe. Ich wurde also mit Kampf und Marr in das Komitee gewählt; wir machten aus, daß letztere die Auswahl treffen und mir dann vorlegen sollten. Das war im Frühling; ehe ich den Sommerurlaub nahm, erinnerte ich

Herrn Kampf brieflich an unsere gemeinsame Aufgabe, schrieb dann noch einmal vom Urlaub aus, und als ich wieder keine Auskunft erhielt, sandte ich im Herbst eine neue Aufforderung durch das Ministerium an Herrn Kampf. Da erfolgte unter einigen Floskeln, die Entschuldigungen sein sollten, die kurze Antwort, daß die Bilder sämtlich bereits verpackt in Bremerhaven lägen, um in einigen Tagen nach New York abgeschickt zu werden.

BESUCH KÖNIG EDUARDS VII

Im Februar 1909 statteten König Eduard und seine Gemahlin unserem Kaiserpaar ihren ersten Besuch ab. Sie besuchten an einem bitterkalten Tage das Kaiser-Friedrich-Museum. Der Kaiser kam pünktlich zur angesagten Zeit. Die übrigen hohen Herrschaften ließen aber lange auf sich warten. Der Kaiser ließ mir einen Stuhl holen und sprach im Vorplatz über allerhand Museumsangelegenheiten. U. a. stimmte er meinem Vorschlage bei, die Treppe am Haupteingang, dem ursprünglichen Plan entsprechend, umzulegen und direkt in den Raphael-Tapetensaal zu führen. Dann klagte er darüber, daß König Eduard sehr gealtert sei; er könne nicht mehr lange leben. Auch die Politik streifte der Kaiser kurz, es sei ein Jammer, daß sein Onkel sein Dichten und Trachten ganz auf Isolierung Deutschlands richte, statt daß die beiden germanischen Nationen zusammenarbeiteten gegenüber dem Verfall der romanischen Völkerschaften.

Das Interesse des Königs Eduard an den Kunstwerken war nicht groß. König Eduard hatte an den Porzellanfigürchen und den Goldplaketten Cellinis am meisten Freude, die Königin an den Bronzestatuetten. Sie hätte dieselben auch in Windsor, wo sie in ihren Privaträumen alle primitiven Kunstwerke vereinigt habe. Ihre Schwerhörigkeit machte die Verständigung sehr schwierig.

Ein paar Jahre später, im August 1912, hatte ich den Besuch der jungen Königin Mary, die mit ihrer Tochter von Strelitz herübergekommen war, bloß um einmal das Kaiser-Friedrich-

Museum anzusehen, wie sie sagte. Sie schien lebhaft dafür interessiert zu sein, wie mich später auch Sir Edward Grey in einem Dankesbrief versicherte, der einzigen Beziehung, die ich zu diesem Erben der großen „Einkreisungspolitik" seines Königs je gehabt habe.

ERNENNUNG JUSTIS ZUM DIREKTOR DER NATIONALGALERIE

Im März 1909 war Alfred Messel seinem Leiden erlegen, ohne daß er an die Durcharbeitung der Pläne seit ihrer Ablieferung im Sommer 1907 wieder Hand hätte anlegen können. Unser Minister Holle lag als Opfer der Anstrengungen eines Amts, dem seine Begabung und seine Kräfte nicht gewachsen waren, hoffnungslos krank darnieder, und Althoff, der seinetwegen hatte zurücktreten müssen, begann zu siechen und starb nicht lange darauf. Auch die Stellung des Fürsten Bülow war seit der „Novemberaussprache" erschüttert. Anfang des Sommers erfolgte sein Rücktritt, und der Staatssekretär des Innern, Herr von Bethmann-Hollweg, wurde sein Nachfolger. An Holles Stelle wurde nicht, wie man allgemein erwartete, der Unterstaatssekretär Schwarzkopf, sondern der Oberpräsident von Brandenburg, Herr von Trott zu Solz, ernannt, der unseren Museen und sämtlichen Beamten bisher völlig ferngestanden hatte. So schienen sich für unsere nach verschiedenen Richtungen sehr schwierigen Museumsangelegenheiten wenig günstige Aussichten zu bieten.

Ludwig Justi, der gleich nach seiner Universitätszeit zwei Jahre Hilfsarbeiter unter mir gewesen war, hatte eine rasche Karriere gemacht. Mit etwa 27 Jahren war er als außerordentlicher Professor nach Halle berufen und von dort gleich darauf zum Nachfolger Weizsäckers an das Staedel-Museum in Frankfurt gewählt worden. Als er hier, mit Hilfe von Adickes, gründliche Reformen anstrebte, wurde er, da er zu rücksichtslos vorging, 1905 zum Rücktritt gezwungen, erhielt aber durch Geheimrat Schmidt sofort die Stellung als Sekretär der neuen, eben fertiggestellten Akademie der Künste. Seine

Position wußte er noch dadurch zu stärken, daß er — wobei ihm offiziell jede Förderung zuteil wurde — wegen Übernahme der kunsthistorischen Professur am Polytechnikum in München, mit der Aussicht späterer Übertragung auch der Pinakothekleitung, in Unterhandlungen trat. Doch zerschlugen sich diese.

Als Tschudi dann gleich nach seiner Rückkehr aus Japan die Stellung als Direktor der Bayerischen Staatssammlungen angenommen hatte und mir die Sorge für einen Nachfolger an der Nationalgalerie, die damals wenigstens äußerlich noch der Generalverwaltung unterstand, oblag, gab mir Geheimrat Schmidt zu verstehen, daß ihm Justi dafür der geeignete Mann schiene. Ich verheimlichte Geheimrat Schmidt nicht, daß ich anderer Ansicht sei.

Einige Zeit später las ich in Florenz in der Kölnischen Zeitung, daß Professor Ludwig Justi zum Direktor der Nationalgalerie ernannt worden sei! Ich habe brieflich wie mündlich weder Geheimrat Schmidt noch dem Herrn Minister gegenüber mit meiner Meinung über dies Vorgehen hinter dem Berg gehalten. Schmidt berief sich darauf, daß ich ja auf die Nationalgalerie gar keinen Wert gelegt und lange schon die Absicht ausgesprochen habe, sie aus dem Bereich der Generalverwaltung ganz auszuscheiden. Und der Minister sagte mir, die Vorschläge bei Sr. Majestät zur Ernennung seiner Beamten habe er zu machen. Ich erwiderte ihm darauf: aber die Vorschläge für diese Beamten bei Euerer Exzellenz habe ich zu machen.

DIE FLORABÜSTE

Daß die Entscheidung über meinen Kopf hinweg ein Eingriff in meine Rechte sei, und daß ich deshalb meinen Abschied nehmen müsse, hatte der Minister nicht zugeben wollen. Ich habe diese Konsequenz auch nicht gezogen, da ich in der Tat um der Nationalgalerie willen, die der Generaldirektion nur formaliter unterstellt war, die Ausführung der verschiedensten Pläne und des weiteren Ausbaues unserer Museen nicht

in die Hand anderer gelegt sehen wollte. Ich hatte aber noch einen ganz besonderen Grund, weshalb ich glaubte, gerade damals meinen Posten keinesfalls verlassen zu dürfen. In Florenz, wo mich die Nachricht von Justis Ernennung überraschte, erhielt ich fast am gleichen Tage eine zweite Hiobspost. Englische Zeitungen meldeten, die große Wachsbüste der Flora, die ich als Werk aus der Nähe Leonardos wenige Monate vorher in London gekauft hatte, sei die Arbeit eines kleinen englischen Wachsbossierers aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts, namens Lucas. Der eigene Sohn, der mit ihm daran gearbeitet, habe dies bezeugt. Wie ein Lauffeuer ging diese Nachricht sofort durch alle Zeitungen der Welt. Die deutschen Zeitungen, voran die Berliner, beeilten sich, sie mit den hämischsten Bemerkungen zu begleiten. Monatelang war fast jede Zeitung im In- und Auslande mit Notizen, die englischen mit spaltenlangen Interviews, gefüllt, und noch jetzt benutzen internationale Hetzer gegen mich und meine Museumspläne gern die Gelegenheit, um ein boshaftes Wort über die „Flora des Lucas", über „unfehlbare Museumsdirektoren" u. a. Liebenswürdigkeiten einfließen zu lassen.

Die Büste war Ende des Winters 1908/09 im Londoner Kunsthandel aufgetaucht und um eine Kleinigkeit von dem ausgezeichneten alten Antiquar Murray Marks (Durlacher Bros.) erworben worden. Im Maiheft des Burlington Magazine 1909 wurde sie von H. Cook abgebildet und im Dezemberheft von dem Redakteur C. J. Holmes als ein Werk mit Leonardeskem Typus besprochen. Kollege Friedländer, der bald darauf in London war, schrieb mir, das Original mache einen noch viel bedeutenderen Eindruck als die Reproduktion im Magazine. Auf seine Aufforderung reiste ich daher gleich nach London und kaufte im Einverständnis mit Dr. Friedländer die Büste um den Preis von 8000 £, nicht ohne Schwierigkeiten, da der Besitzer sie am liebsten im Viktoria- und Albert-Museum zu sehen wünschte.

Als sie im Juli in Berlin ankam, stimmte die Kommission der Sachverständigen, die Professoren A. Goldschmidt,

L. Justi und F. Sarre, nicht nur unisono der Anschaffung zu, sondern die Herren unterschrieben noch einen bei den Protokollen sonst ganz ungewöhnlichen Zusatz, daß „die Erwerbung die hervorragendste Bereicherung unserer Sammlungen in neuerer Zeit“ sei. Als die Büste dann nach einiger Zeit zur Aufstellung kam, erregte sie allgemeine Bewunderung. Ein Kunstkorrespondent der Times, der sie in Berlin sah, schrieb einen begeisterten Artikel an seine Zeitung und klagte die Direktion der Londoner Sammlungen an, daß sie die ihnen zuerst angebotene Büste aus England hätten fortgehen lassen, ohne sie auch nur einmal anzusehen.

Da erschien am 23. Oktober in den „Times“ die Zuschrift eines Auktionators in Southampton, Charles Cooksey, die Büste sei die Arbeit jenes im Jahre 1888 verstorbenen Wachsformers Richard C. Lucas, der sie im Jahre 1846 nach der von seinem Sohn gefertigten Kopie eines Florabildes von Leonardo modelliert habe. Dieses Bild sei vom Kunsthändler Buchanan gerade damals an Mrs. Morrison in Basildon Park verkauft worden. Weitere Zuschriften, die seither monatelang an die Daily Mail und die demselben Deutschenhasser gehörigen Times gerichtet und auszugsweise in der Presse aller Länder abgedruckt wurden, brachten das Zeugnis des „jungen“ — damals etwa 85 Jahre alten — A. D. Lucas und seines Freundes, der gleichzeitig Schüler des alten Lucas gewesen war, sie hätten den alten Lucas „an der Wachsbüste arbeiten sehen“ (nach späterer Fassung hieß es, „daß sie ihn d i e Wachsbüste hätten arbeiten sehen“) und hätten sogar dabei mitgeholfen.

Daß ich in einem längeren Artikel unseres Jahrbuchs, in dem ich die Herkunft der Büste aus dem Kreise Leonardos, wenn nicht von Leonardo selbst, nachzuweisen suchte, jene Behauptungen als völlig unglaublich hinstellte, löste einen Sturm der Entrüstung jenseits des Kanales aus, der sein Echo nicht nur im Auslande, sondern stärker noch in Deutschland fand. Die Times schoben ihren langjährigen Kunstreferenten, der meine Partei genommen hatte, bei-

AUS DEM KREISE VON
LEONARDO DA VINCI, BEMALTE WACHSBÜSTE DER FLORA
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 212—221)

seite, als sich ihr in Sidney Colvin, dem Direktor des Print Room's, ein (freilich maskierter) Leiter der Florakampagne anbot, und ihm der „Kunstverständige" der Daily Mail sekundierte. Alltäglich erschienen Artikel, auf Versteigerungen tauchten plötzlich Wachsarbeiten von Lucas auf, die mit dem Zehn-, ja Zwanzigfachen von dem, was sie früher erzielt hatten, bezahlt wurden, und die Winterausstellung alter Gemälde in Grosvenor Gallery nahm nicht nur das angebliche Original der Wachsbüste, das Florabild im Besitz von Mrs. Morrison, sondern auch eine ganze Reihe von Wachsarbeiten des Lucas mit auf. So schlagend diese elenden kleinen Dilettantenarbeiten bewiesen, daß ihr Verfertiger die Florabüste nicht gemacht haben konnte, so wurde doch unter dem allgemeinen Geschrei der Presse, in der schließlich nur noch selten ein Wort für die Echtheit der Flora aufgenommen wurde, auf Gründe überhaupt nicht mehr gehört — hatte man doch Eideshelfer, die bei der Anfertigung dabeigewesen sein wollten!

In England war diese Hetze gegen mich nicht so ganz unverständlich, da die meisten englischen art critics, die mit dem Kunsthandel nur zu nahe verbunden sind, mich aus England und vom englischen Kunstmarkt abzudrängen und mein Ansehen bei den Sammlern in England und den Vereinigten Staaten zugrunde zu richten wünschten. Ihren Einfluß auf die Presse konnten sie dabei um so besser ausnutzen, als damals in England schon die Hochflut des Deutschenhasses und der Deutschenhetze wütete. In Frankreich stimmte natürlich alles in den Ton der englischen Zeitungen ein, zumal ein Hans in allen Gassen, Salomon Reinach, benutzte die Gelegenheit, um die Aufmerksamkeit von seinem fatalen Eintreten für den Ankauf der Saitaphernes-Krone abzulenken. Bei einer derartigen Verschwörung des ganzen Auslandes würde in jedem anderen Lande der Angegriffene von seinen Landsleuten einstimmig und energisch in Schutz genommen worden sein. In Deutschland gilt aber das Urteil des Auslandes noch immer mehr als deutscher Sinn und gesunder Menschenverstand. Zudem durften doch bei dem echt „deutschen Gerechtigkeitssinn" diese

Angriffe nicht von vornherein abgelehnt werden. Neid und Mißgunst wie persönliche Rachsucht haben dann mit dem wahren Haß, den die Tschudiaffäre auf semitischer und mein Eintreten für Max Liebermann auf antisemitischer Seite in der Presse gegen mich hervorgerufen hatte, und mit der partikularistischen Schadenfreude in weiten Kreisen von Deutschland über allen Abbruch, der dem „Wasserkopf Berlin" und speziell den Berliner Museen getan wird, zusammengewirkt, um die Pressekampagne in Deutschland fast noch lebhafter und noch gehässiger zu gestalten als im Ausland.

Nachdem die Kampfhähne des Berliner Tageblatts, der Frankfurter Zeitung, der Täglichen Rundschau usw. sich monatelang heiser geschrien und das Publikum ermüdet hatten, übernahm plötzlich ein Kollege, der Direktor der Bremer Kunsthalle, Dr. Pauli, die Führung der schon erlahmenden Hetze. In einer einzigen Woche erschienen gleich drei wütende Artikel von ihm gegen die Flora. Damit legitimierte er sich als offizieller Florabekämpfer für das Berliner Tageblatt. Er setzte sich nicht nur schriftlich mit den Londoner Drahtziehern in Verbindung, sondern reiste eigens nach England, besuchte mit seinen Londoner Freunden die Heimat des großen Lucas, fand sich mit dem Auktionator und Lucasentdecker, Mr. Cooksey, und ging mit ihm zu dem 85jährigen Lucas-Sohn, der sich uns gegenüber stets verleugnet hatte. Er ließ diesen und seinen Freund sogar die Komödie der Affidavit-Aussage für bare 1sh. 6p. aufführen. In England würde dieser Trick die Angelegenheit sofort ins Lächerliche gezogen haben, hätte man nicht allen Grund gehabt, sie au sérieux aufzubauschen, aber in Deutschland hatte sie die beabsichtigte Wirkung, zumal Pauli von Ort zu Ort reiste, um die Kollegen umzustimmen und gegen mich aufzuhetzen. Einer „eidlichen" Aussage gegenüber konnten sachliche Gründe natürlich nicht mehr Stich halten! Von englischen Kollegen wurde mir mitgeteilt, der alte W. sei ein solcher Trottel, daß er selbst in jungen Jahren keine glaubwürdige Aussage habe machen können,

der „junge“ Lucas sei, wenn überhaupt noch zurechnungsfähig, ganz in der Hand des Auktionators Cooksey, und dieser, ein Kleiderseller bescheidenster Art, habe den Schwindel nur aus Brotneid und als Rache dafür inszeniert, daß er kurz vorher für die Führung deutscher Matrosen in Southampton nicht (wie er selbst angab) honoriert sei.

Diese und ähnliche Mitteilungen nutzten aber nichts, denn der Streit galt als ein heiliger, nationaler Kampf, und diese achtbarsten Kenner jenseits des Kanals machten mir ihre Mitteilungen nur ganz vertraulich. Heute kann ich sie nennen; es waren namentlich John P. Heseltine, Sir Martin Conway, A. B. Skinner und Dr. Williamson. Als ein hervorragender französischer Restaurator von Altsachen, namentlich von Wachsarbeiten, M. Bouet in Paris, der die Büste in Berlin sah und genau prüfte, öffentlich erklärte, daß die Büste ganz zweifellos alt, italienisch und bestes Cinquecento sei, schwieg man diese Mitteilung tot und machte lieber höhnische Witze darüber, daß ich meine Niederlage durch den Kaiser zu decken suche, der sich die Büste von mir zeigen ließ und dabei die höchste Bewunderung für sie aussprach.

In den für alte Kunst interessierten Kreisen Berlins fanden diese wüsten Angriffe freilich keinen Widerhall. Von seiten der Mitglieder des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins wurde mir eine warme Zustimmungsadresse überreicht, von der sich nur Dr. Walter Rathenau, durch den auch die Presseangriffe mitinszeniert waren, ausschloß. Dagegen traten meine Kollegen und Beamten am Museum leider nicht gemeinsam für mich ein; die drei Mitglieder der Sachverständigenkommission, die den Ankauf so begeistert gebilligt hatten, schwiegen sich aus. Nur Kollege Koetschau setzte sich in energischster Weise für die Echtheit der Büste ein und mit ihm mehrere Mitarbeiter an der Galerie wie Dr. Posse und Fräulein Dr. Schottmüller. Da diese aber mir direkt unterstellte Beamte waren, wurde das, was sie dafür anführten, von der anderen Seite als bestellte Arbeit verschrien, ja, aus dem Kreise der Kollegen selbst wurde

verbreitet, diesen „Florafreunden“ wären dafür Stellen von mir versprochen und verschafft worden! Es ist nur eine kleine Ecke, aber eine böse Lästerecke, in der solche häßlichen Behauptungen erfunden, und von wo aus sie kolportiert worden sind. Aber diese Lästerecke, durch die auch die Zeitungsschreiber in ähnlicher Richtung beeinflußt wurden, hat vor- und nachher sich geltend zu machen gewußt. Weil die Angriffe gegen mich persönlich gingen, hielt ich es unter meiner Würde, disziplinarisch gegen den Haupturheber dieser Verleumdungen einzuschreiten. Im Interesse des Rufs der Beamtenschaft unserer Museen, die dem Treiben zum Glück fast ganz fernstand, wäre dies aber dringend wünschenswert gewesen. Abgesehen von der Schädigung des Ansehens und der Hemmung in der Entwicklung unserer Museen haben solche Intrigen den mangelnden Zusammenhang unter den Beamten noch mehr hervortreten lassen. Je zahlreicher und umfangreicher die Sammlungen werden und je mehr der Beamtenkörper anwächst, um so empfindlicher macht sich dieser Übelstand geltend, zumal die Interessen zu verschiedenartige sind und meist von ihren Vertretern einseitig verfolgt werden. Dies macht bei den Berliner Museen die Aufgabe des Generaldirektors so schwer und verantwortungsvoll, läßt dieses Amt aber gerade deshalb als besonders notwendig erscheinen.

Ich habe mich über den Kampf um die Florabüste so ausführlich ausgesprochen, weil er eine symptomatische Erscheinung nicht nur im Leben der Berliner Museen, sondern im deutschen Kunst- und Kulturleben überhaupt ist, und weil er, neben der jahrelangen Dauer und Erbitterung, auch in Zukunft noch seine Wirkungen haben kann. Einer der rabiatesten Kämpen gegen die Flora hat gleich im Anfange prophezeit, daß nach drei Jahren die Büste längst in die Magazine verbannt sein und niemand von der Direktion noch eine Lanze für sie einzulegen wagen würde. Diese Zeit ist längst um, die Büste steht noch an ausgezeichneter Stelle und wird in allen Katalogen als Werk aus dem Kreise Leonardos bezeichnet; ja, nur

selten und ganz nebenbei wird noch einmal eine gehässige Stimme gegen ihre Echtheit laut. Trotzdem halte ich es, bei der modernen Fälschungsriecherei, welche die Kritik stark überwuchert, bei der Sensationslust des Publikums, bei der einem so außergewöhnlichen, fast einzigen Stück gegenüber ganz besonderen Schwierigkeit einer sachlichen Kritik, zu der nur wenige berufen und vorgebildet sind, vor allem bei der außerordentlichen Kraft der Suggestion gerade in künstlerischen Dingen, wie bei dem heutigen Mangel an Qualitätssinn unter unseren Fachgenossen, nicht für ausgeschlossen, daß eine spätere Zeit und eine andere Verwaltung auf den Streit zurückkommen und der vielgeschmähten Büste ihren Ehrenplatz rauben könnte.

Ich wiederhole daher hier kurz die Gründe, die sämtlich zwingend gegen die Autorschaft des Lucas und für Alter und Echtheit der Büste und ihre Herkunft aus dem Leonardoschen Kreise sprechen.

Der alte Lucas selbst ist der klassische Zeuge dafür: er nennt die Büste in der Unterschrift unter der Photographie, welche er — nach Angabe seines Sohnes schon 1848 — danach anfertigte: „The Flora of Leonardo". Die sehr genauen wissenschaftlichen Untersuchungen der Professoren Raehlmann und Miethe ergaben, daß die Farben alte, nur bis in das XVII. Jahrhundert benutzte sind, daß die alte Photographie der Büste schon dieselben Risse und Verletzungen aufweist wie jetzt, und daß die harte, alte Schmutzschicht an verschiedenen Stellen noch erhalten ist. Die Büste, deren Beschädigungen auf Schüsse aus Zimmerpistolen durch unnütze Knaben zurückgehen, deren Kugelspuren noch deutlich sichtbar sind, zeigt nur zu deutlich, daß sie vor langer Zeit im Gesicht scharf gereinigt und durch Glätten mit dem heißen Spachtel die Sprünge beseitigt und gleichzeitig die abgesprengten oberen Schichten am Rücken und an den Armen mit Gips ausgebessert worden sind. Der unvorsichtige Restaurator ist dabei mit der Lampe dem Haar am linken Ohr so nahe gekommen, daß hier ein Teil des Haares und das Ohrläppchen abgeschmolzen sind. Ringsum

ließ er aus Schrecken darüber den alten Schmutz unberührt stehen, und gibt uns dadurch noch den Beweis für den alten Zustand.

Das Vorbild, das Lucas bei der Anfertigung seiner „Fälschung" angeblich benutzte (daß der eigene Sohn den Vater dieser Gemeinheit bezichtigt haben soll, wäre übrigens nur glaublich, wenn er ein Lump wäre, und dann hätten seine Angaben gar keinen Wert!), das Gemälde der Flora im Besitz von Mrs. Morrison in Basildon Park, war gerade kürzlich zur Restauration fast ein Jahr lang im Kaiser-Friedrich-Museum (1912/13), durfte aber auf Verlangen des Besitzers leider nicht bei uns ausgestellt werden. Es ist ein schwaches Machwerk aus der Richtung Pedrinis und beweist gerade neben der Büste, daß es eine Kopie der unendlich überlegenen Büste sein muß, die sie äußerlich fast getreu wiedergibt, sogar so weit, daß die Figur auch als Büste vor einer grottenartigen Nische angebracht ist.

Der „überzeugendste" Grund, der für die Autorschaft des Lucas angeführt ist: die Entdeckung von Fetzen der „Unterjacke" des alten Lucas im Innern der Büste, ist gerade ein zwingender Grund für ihr höheres Alter. Denn welcher Künstler würde ein so stattliches, auch technisch hervorragend ausgeführtes Werk so liederlich gegossen haben, daß er es von vornherein mit Hunderten von kleinen Lumpen und Tonklümpchen hätte ausfüllen müssen, um es stabil zu machen? Gerade diese berühmte „Unterjacke des alten Lucas" beweist ja deutlich, daß dieser, der ein vielbeschäftigter Restaurator von Antiquitäten war, die schadhafte alte Büste (wie Lady Paget mir mitteilte, im Besitz von Lord Palmerston, der sie durch seine Frau aus dem Besitz des Lord Cowper erhielt) zur Restauration bekam, daß er sich lange mit Versuchen der Restauration abquälte, daß er durch seinen Sohn zu dem Zwecke eine (miserable) Kopie des Morrisonschen Bildes herstellen ließ, daß er nach einer Probe für die Restauration jene Photographie mit der Unterschrift „Flora of Leonardo" anfertigte und schließlich nach allen mißlungenen Versuchen die

Büste stehen ließ, die dann durch ein halbes Jahrhundert so sehr in Vergessenheit geriet, daß sie schließlich im Hause als eigene Arbeit des Lucas gegolten haben mag. Lucas' eigene kleine Wachsarbeiten, süßliche moderne Nippfigürchen, die er nie bemalt und immer als Vollgüsse gearbeitet, daher auch nie mit Lumpen seiner „Unterjacken" und dergleichen ausgefüllt hat (wie sein Sohn behauptet, der sich wahrscheinlich dieser Prozedur gerade von der Restauration an der Flora her dunkel erinnerte), sind so schwach und grundverschieden von unserer Büste, daß ein unbefangener Beschauer gar nicht auf den Gedanken kommen kann, Lucas sei der Verfertiger der Florabüste gewesen.

Wie stark aber die Hypnose wirkt, namentlich wenn ein starkes Übelwollen hinzukommt, dafür möchte ich zum Schluß noch das Urteil von Herrn von Tschudi über die Büste anführen, das mir unter anderen Ministerialdirektor Winterstein in München wiedersagte. Anfangs habe er ihm mitgeteilt, die Büste scheine ihm „leider echt und gut"; später habe er sie für „echt, aber schwach" und schließlich habe er sie, was Professor Adolf Hildebrand bestätigt habe, für „falsch" erklärt.

NEUE KOLLEGEN

In den Jahren bald nach meiner Berufung zum Generaldirektor konnte die Leitung der meisten wichtigen Sammlungen der Museen in andere, jüngere Hände gelegt werden. Als Nachfolger Lessings schien mir Otto von Falke der berufene Mann. Er kannte die Sammlungen des Kunstgewerbemuseums von der Zeit, als er hier Assistent war, hatte sich in der Aufstellung, Leitung und Vermehrung des ihm durch etwa zwölf Jahre anvertrauten Kölner Museums für Kunstgewerbe als Mann von Geschmack, Kritik, Qualitätssinn und Energie erwiesen und hatte in seinen wissenschaftlichen Arbeiten eine Klarheit und Sicherheit des Urteils, ein Verständnis für die Entwicklung und einen Fleiß bekundet wie kein anderer Kunsthistoriker in diesem Fache. Seine Berufung, die (trotz der Anstrengung in Köln, ihn dort als Generaldirektor der Kunst-

sammlungen zu halten) noch 1907 erfolgte, wird gewiß nie bereut werden. Schon nach wenigen Jahren ist das Kunstgewerbemuseum in jeder Beziehung ein ganz anderes geworden und steht wissenschaftlich an der Spitze aller ähnlichen Sammlungen, die des Auslandes eingeschlossen.

Schwerer wurde mir die Wahl bei dem Ersatz für Dr. Voß, der 1906 gestorben war. Es konnte zwar keinem Zweifel unterliegen, daß endlich ein Archäologe zum Leiter der prähistorischen Abteilung berufen werden müßte. Von verschiedenen Seiten, namentlich durch Alexander Conze, wurde ich auf Schuchhardt hingewiesen. Aber ich fürchtete, daß ein klassischer Archäologe unsere vor- und frühgeschichtliche Kultur von vornherein durch die Brille der klassischen Kultur und daher mit Voreingenommenheit betrachten und behandeln würde. Ich sah mich daher zunächst nach einem Germanisten um und unterhandelte mit Professor Much in Wien. Als dieser nach längerem Zögern schließlich ablehnte, trat ich doch mit Schuchhardt in Verbindung und erfuhr schon aus einer Besprechung mit ihm in Hannover und aus dem Einblick in seine Arbeiten, daß jene Befürchtungen ihm gegenüber durchaus unberechtigt waren, daß er vielmehr von der Überzeugung ausgeht, die altgermanische Kultur sei auch die Mutter der altgriechischen und italienischen und sei erst später von dieser aus in verschiedenartiger Weise beeinflußt worden. Seine Berufung erfolgte bald nach der von Falke. Seine bisherige Tätigkeit an seinem Institut, die Wahl seiner Mitarbeiter, die Umordnung und Vervollständigung der Sammlungen und die systematischen Grabungen, wie die wissenschaftliche Bearbeitung der Resultate scheinen mir zu beweisen, daß der rechte Mann an der rechten Stelle steht.

Der Rücktritt des Dr. Lehrs von der Leitung des Kupferstichkabinetts infolge seiner Rückberufung nach Dresden machte auch hier fast gleichzeitig die Ernennung eines neuen Direktors notwendig. Ich zögerte nicht, dafür den zweiten Direktor der Gemäldegalerie, Max Friedländer, in Vorschlag zu bringen, obgleich ich die Leitung der mir noch immer unter-

stellten Galerie auf die Dauer ihm allein zu übertragen wünschte. Ich war überzeugt, daß er als Lieblingsschüler meines Kollegen Lippmann, auch nach seiner ruhigen, sicheren Art, ein würdiger Nachfolger desselben werden würde.

Durch seinen Übertritt in das Kupferstichkabinett mußte für seine bisherige Stellung am Kaiser-Friedrich-Museum Ersatz geschafft werden, namentlich für die Leitung der Abteilung der Bildwerke christlicher Epochen. Für diese eine völlig geeignete Persönlichkeit zu finden, war außerordentlich schwer, da sie drei ebenso umfangreiche wie verschiedenartige Abteilungen umfaßt: die der altchristlich-byzantinischen, der italienischen und der deutschen Bildwerke. Jede dieser Sammlungen gehört zu den bedeutendsten ihrer Art. Ihre wissenschaftliche Verarbeitung wie ihre Vermehrung, zum Teil auch ihre Aufstellung verlangt hervorragende Spezialkenntnisse, wie sie sich in einer Person nur sehr schwer vereinigt finden, namentlich seitdem die außerordentlichen Preissteigerungen und die unheimliche Zunahme geschickter Fälschungen die Anforderungen an die Kritik sehr gesteigert haben. Jede dieser Abteilungen, die ich unter sehr viel günstigeren Verhältnissen durch Jahrzehnte allein im Nebenamt verwaltet, ja erst geschaffen hatte, einem eigenen Direktor zu unterstellen, war unmöglich. Eine derartige Anhäufung selbständiger Dirigenten wird nie durchzusetzen sein, ist aber nicht einmal wünschenswert bei der Schwierigkeit, die sich dadurch für die Verteilung der Fonds wie für die ganze Leitung der Museen ergibt. Bei der rapiden Abnahme käuflicher guter Stücke in den meisten Kunstgattungen ist für die Zukunft wohl eher, nach dem Vorbild der großen Londoner Museen, eine Beschränkung in der Zahl der Direktoren und Assistenten anzustreben.

In meiner Abteilung der christlichen Bildwerke hatte ich an Oskar Wulff einen ausgezeichneten Kenner der altchristlichen und byzantinischen Abteilung, an Wilhelm Voege einen ebenso eifrigen Forscher auf dem Gebiete der mittelalterlichen und Renaissanceplastik des Nordens. Beide

arbeiteten damals schon an den großen illustrierten Katalogen, die in ihrer Art noch lange die besten sein werden. Für die italienische Abteilung konnte ich nach wie vor wesentlich allein sorgen, die frühmittelalterliche Sammlung glaubte ich zusammen mit Dr. Wulff weiter ausbauen zu können. Aber für die deutsche Abteilung, deren möglichste Erweiterung, nicht nur bei dem in Angriff genommenen Neubau, dringend wünschenswert erschien, wollte ich einen dafür besonders geeigneten, praktischen Beamten gewinnen.

Meine Wahl fiel auf Karl Koetschau, den ich gelegentlich einer Ausstellung in Dresden, wie durch seine theoretischen Studien von vorteilhaftester Seite kennengelernt hatte und der mir von allen Seiten empfohlen war. Koetschau willigte ein, aber erst zum April 1909 konnte er die Stellung als zweiter Direktor am Kaiser-Friedrich-Museum unter mir übernehmen. Koetschau bewies seine besondere Begabung in der Art, wie er sich mit der praktischen und theoretischen Unterweisung in dem damals von uns eingerichteten zweijährigen Volontärkurse junger Kunsthistoriker befaßte. Er allein hat sich dieser Aufgabe ernstlich und mit bestem Erfolg angenommen. Auch meinem Wunsch, die Erweiterung der Sammlung deutscher Originalskulpturen energisch in die Hand zu nehmen, hat er von vornherein zu entsprechen gesucht. Leider hatte er dabei das Unglück, schon vor Antritt seines Amtes einer ihm in Weimar unterstellten Dame, die nicht lange vorher eine tüchtige Spezialarbeit über deutsche Plastik veröffentlicht hatte, zu weitgehende Freiheit bei den Erwerbungen zu geben. Die völlig minderwertigen Stücke, die sie für unser Museum kaufte, wurden von den jüngeren Kollegen Koetschau allein angerechnet, was ihm schon bei seinem Antritt eine schiefe Stellung gab. Diese verschlechterte sich mit der Zeit noch dadurch, daß ihm sein energisches Eintreten für mich im Floraskandal von allen mir feindlichen Elementen übel ausgelegt wurde. Leider zeigte er bei einzelnen späteren Ankäufen keine glückliche Hand. Auch ließ sich Koetschau nicht bewegen, mit den Sammlern deutscher Bildwerke, namentlich mit Benoit Oppen-

heim und James Simon, deren Sammlungen und Einfluß für uns von höchster Bedeutung war, und die zugleich unsere Sachverständigen waren, in Verkehr zu treten oder nur ihre Sammlungen zu besuchen. Kurz, ich sah, daß ich ihn in den höheren Stellungen an den Museen, insbesondere im zukünftigen Deutschen Museum für die leitende Stellung nicht würde empfehlen können.

Dagegen schien sich nach anderer Richtung eine Aussicht für ihn zu bieten. Schon lange haben wir Kunsthistoriker bitter empfinden müssen, daß für unsere praktische Ausbildung nach vollendetem Universitätsstudium nichts geschieht, während für die Archäologen in den Instituten in Rom, Athen seit mehr als einem halben Jahrhundert, seit neuerer Zeit auch in Kairo aufs beste gesorgt ist und von Preußen und dem Reich dafür bedeutende Mittel — jetzt jährlich fast 250 000 Mark — aufgewendet werden. Da von Staats wegen jede Besserung noch wenig aussichtsvoll erschien, weil man Jahrzehnte hindurch — mit einer gewissen Berechtigung, wie ich zugeben will — die Kunsthistoriker nicht für voll ansah, so hatten wir uns selbst zu helfen gesucht. Der von uns gebildete Verein zur Bildung und Erhaltung des Deutschen kunsthistorischen Instituts in Florenz um das Jahr 1900 war der erste Schritt auf diesem Wege. Ein zweites Institut verdankt Deutschland in neuester Zeit der Stiftung von Fräulein Hertz, die Hertziana in Rom, und schon vorher hatte Geheimrat Kehr an das ihm unterstellte Preußische Historische Institut eine kunsthistorische Abteilung angegliedert. Für die italienische Kunstgeschichte ist dadurch in mehr als ausreichender Weise gesorgt. Es galt jetzt, vor allem auch das Studium der deutschen Kunst in gleicher Weise zu fördern. Den ersten erfolgreichen Schritt dazu haben wir durch Begründung des „Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“ getan, aber zur weiteren Förderung des Kunststudiums nach dieser nationalen Richtung wie behufs richtigen Zusammengehens mit den Instituten in Italien bedarf es einer Oberleitung, der auch die Sorge für eine praktische Ausbildung der jungen Kunsthistoriker anvertraut werden

müßte. Kurz, wir brauchen eine dem Archäologischen Institut verwandte Kommission, die, ähnlich wie dort, in einem staatlichen Sekretär ihre Spitze haben müßte.

Zu dieser Stellung hatte sich Karl Koetschau namentlich durch seine Tätigkeit als Schriftführer des Deutschen Vereins legimitiert. Einen solchen Posten vorzubereiten, war ich bemüht, und Koetschau war bereit, ihn anzunehmen, glaubte ihn aber mit der Stellung als Direktor der Abteilung der christlichen Bildwerke und später des Deutschen Museums verbinden zu können. Da mir daran lag, noch selbst die richtigen Nachfolger für meine Stellung an den Museen wählen zu können, hatte ich vom Oktober 1912 ab die Direktion der plastischen Abteilung Professor Koetschau, die der Gemäldegalerie Dr. Friedländer übertragen lassen, zunächst, auf Wunsch des letzteren, der das Kupferstichkabinett noch nicht aufgeben wollte, nur provisorisch. Dies hatte Koetschau offenbar sehr verstimmt; denn als gleich darauf, unter sehr günstigen Bedingungen, der Ruf an ihn erging, die Oberleitung der Düsseldorfer Kunstsammlungen zu übernehmen, lehnte er nicht sofort ab, sondern behielt sich die Prüfung der Düsseldorfer Verhältnisse an Ort und Stelle vor. Bald darauf befiel ihn ein schwerer Typhus, der ihn fast drei Monate lahmlegte. Da ich in dieser Zeit die Abteilung wieder allein leitete, überzeugte ich mich, daß eine definitive Übertragung der Oberleitung der Sammlung von Bildwerken christlicher Zeit an Koetschau weder im Interesse der Sammlungen noch in seinem eigenen Interesse lag. Ich riet ihm daher, als er nach seiner Wiederherstellung zu einer Entscheidung drängte, er möge in Düsseldorf annehmen, ich würde dann in den nächsten Jahren die Errichtung eines kunsthistorischen Zentralinstituts unter seiner Leitung durchzusetzen suchen. Eine Vereinigung mit der Leitung des Deutschen Museums hielte ich aber für ausgeschlossen; auch glaubte ich, daß jene Aufgabe viel mehr seinen Anlagen entspreche. Koetschau, der, trotz der ungünstigen Aussichten, viel lieber in Berlin geblieben wäre, nahm dies für ein Mißtrauensvotum und entschied sich nur deshalb für Düsseldorf. Ich erfuhr dabei zum

PIETER DE HOOCH, DIE GOLDWÄGERIN

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 230)

ersten Male, wie schwer es ist, sich von einem guten Freunde trennen zu müssen, mit dem man jahrelang zusammengearbeitet hat und dessen Ansichten man in wichtigen Punkten teilt.

MUSEUMSFÜHRER UND ANDERE PUBLIKATIONEN

Unter den Assistenten und Hilfsarbeitern, die damals kürzere oder längere Zeit am Kaiser-Friedrich-Museum erfolgreich mitarbeiten und von hier aus meist rasch in selbständige höhere Stellungen kamen, nenne ich Dr. Knapp, Posse, Valentiner, Binder und Waetzoldt. Durch die Unterstützung dieser und der älteren Mitarbeiter gelang es, den mir unterstellten Sammlungen des Museums eine Reihe von Katalogen und Führern zu geben, die für längere Zeit allen Anforderungen genügen werden und vorbildlich geworden sind. Bis heute (1913) konnten wir den wissenschaftlichen Katalog der plastischen Abteilung in sechs großen Bänden in zweiter Auflage fertigstellen, der — wie die kleine, einbändige erste Ausgabe — sämtliche Kunstwerke in photographischen Drucken enthält. Noch vor seiner Berufung an die Dresdener Galerie hatte Hans Posse die große illustrierte Ausgabe des Galeriekatalogs (mit Farbenbeschreibung), eine musterhafte, ganz neuartige Arbeit, nahezu vollendet. Ein reich illustrierter Führer und Ansichtskarten, die Schoene als offizielle Publikation früher abgelehnt hatte, kamen dem Bedürfnis des Publikums entgegen und verschafften uns zum Teil die Mittel für die großen wissenschaftlichen Publikationen und die neuen Zeitschriften, die wir in diesen Jahren begründeten. Die kurzen „Amtlichen Berichte", die bisher vierteljährlich erschienen, wurden in ein monatlich erscheinendes, illustriertes Blatt verwandelt, in dem alle Erwerbungen aufgezählt und über wichtigere kurz berichtet wird.

Durch Schuchhardts Initiative wurde die „Praehistorische Zeitschrift" ins Leben gerufen, die rasch das führende, sehr verbreitete Organ der „Deutschen Vorgeschichte" geworden ist. Für eine „Ethnographische Zeitschrift" bot das Vermächtnis von A. Baessler, einem langjährigen Mitarbeiter und Gönner

der ethnographischen Abteilung, reiche Mittel. Daß dies Vermächtnis, in Höhe von fünfviertel Millionen Mark, obgleich es nicht rechtskräftig war, dennoch von den Erben anerkannt wurde, verdanken die Museen dem Entgegenkommen des Bruders, des Stadtrats Baessler, und den rastlosen, geschickten Verhandlungen von Ministerialdirektor Schmidt. Die daraus begründete Zeitschrift, das „Baessler-Archiv", wird sich nicht so rasch entwickeln können wie die „Praehistorische Zeitschrift", da die Themata zu verschiedenartig und vielseitig sind und trotzdem das Interesse daran ein gar zu beschränktes ist. Steht doch die Ethnographie als Wissenschaft noch in ihren Anfängen; sie dehnt ihr Gebiet gar zu weit, fast in alle Gebiete des Wissens, aus, statt sich auf die Naturvölker zu beschränken, ein Fehler, an dem auch unsere Sammlungen leider noch kranken, und der die Erziehung der jungen, ethnographischen Forscher stark beeinträchtigt. Darunter hatten bisher auch eine Reihe der Expeditionen, die aus dem Baesslerfonds ausgerüstet oder unterstützt wurden, zu leiden. Die Aussendung ungenügend vorgebildeter und leider auch keineswegs immer gewissenhafter Ethnographen brachte in den ersten Jahren, nachdem die Stiftung ins Leben getreten war, meist sehr ungenügende Resultate. Aber die große Augustafluß-Expedition und die erfolgreichen Turfan-Expeditionen, von denen bald die fünfte hinausgehen soll, zeigen, daß ein gründlicher Wandel auch hier eingetreten ist. Möglichste Förderung des ethnographischen Unterrichts an den Universitäten und inzwischen die Beschränkung auf Expeditionen durch ältere, erprobte und selbständige Forscher werden das übrige tun.

ALTE UND NEUE SAMMLER

Seit ich neben den mir unterstellten Abteilungen der Museen auch die Generalverwaltung übernommen hatte, habe ich die Fühlung mit den Privatsammlern, namentlich in Berlin, keineswegs aufgeben müssen. Ich war den älteren unter ihnen, wie James Simon, Oskar Huldschinsky, Karl von Hollitscher, W. von Dirksen, auch jetzt noch mit meinem Rat behilflich, wenn

sie auch, wie namentlich James Simon, seitdem er seine Sammlung deutscher Plastik begonnen hatte, selbständiger kauften.

Vor allem lag mir aber daran, neue Kunstfreunde heranzuziehen. Die Entstehung der Sammlungen der Herren Wilhelm von Stumm, Dr. Eduard Simon, Leopold Koppel und Marcus Kappel, für die ich bei den meisten Erwerbungen mitverantwortlich bin, fällt in diese Jahre. Alle diese Herren haben sehr bald auf wirklich künstlerisch bedeutende Stücke, auf Werke erster Meister ihr Augenmerk gerichtet. Das Haus Eduard Simon, ein Meisterwerk Messels, ist durch Kunstwerke aller Art, meist von ersten italienischen Meistern, zu einem wahren Schmuckkästchen ausgestaltet. Marcus Kappel und Leopold Koppel haben, durch die ungünstigen Verhältnisse ihrer alten Häuser veranlaßt, sich zum Bau eines besonderen Galerieraums entschlossen, in dem der eine seine ganz gewählte Sammlung niederländischer Meisterwerke des 17. Jahrhunderts, der andere seine vielseitige Sammlung meist umfangreicher niederländischer und italienischer Gemälde zu vorteilhaftester Aufstellung gebracht hat. Dem Gesandten Wilhelm von Stumm war ich behilflich, neben Ausstattungsstücken namentlich eine kleine, gewählte Sammlung venezianischer Bildnisse des Cinquecento zusammenzubringen.

Außer durch die Beihilfe im Sammeln habe ich mich diesen wie den alten Bekannten wieder durch die Anfertigung großer, reich illustrierter Kataloge nützlich erweisen und dadurch indirekt zugleich unsere Museumssammlungen bereichern können, da ich das hohe Honorar für diese Kataloge stets zu Erwerbungen für die Museen verwandte. Die Prachtpublikationen der Sammlungen O. Huldschinsky, K. von Hollitscher (letztere gemeinsam mit Dr. Friedländer), Marcus Kappel und A. de Ridder in Frankfurt, wie der zweibändige Bronzekatalog von J. Pierpont Morgan sind in diesen Jahren entstanden, und von dem Katalog der Sammlung Beit habe ich für dessen Bruder und Erben Otto Beit, der die Galerie wesentlich erweitert und verbessert hat, eine neue Auflage bearbeitet.

Außerordentliche Mittel, die mir daraus wie aus den Gaben der Sammler, denen ich behilflich war, erwuchsen, verwandte ich zu Erwerbungen für die verschiedensten Abteilungen unserer Museen. Für die Galerie konnten wir, z. T. durch unseren Verein, einzelne hervorragende primitive Bilder erwerben, wie das köstliche weibliche Porträt von Roger, die Grablegung von Simone Martini, die Konversion des Hl. Franz von Sassetta, die Aufbahrung des Hl. Franz von Fra Angelico (die ich mir als Honorar für den Bronzekatalog P. Morgans ausbedang), an Holländern die Goldwägerin von Pieter de Hooch u. a. m. Auch benutzte ich Gelegenheiten wie den Floraskandal, um für meine Sammlungen Nutzen daraus zu ziehen. Den großen Kunsthändlern, die mir ihre Entrüstung über das Treiben der Presse und ihrer Hintermänner aussprachen, legte ich nahe, diese Entrüstung doch durch Geschenke an unsere Galerie, deren Auswahl ich mir vorbehielt, in bare Münze zu übersetzen. Ich fand das dankenswerteste Entgegenkommen und konnte 1910 im Rubens-Kabinett eine Sonderausstellung dieser Geschenke, der „Florakinder“, wie ich sie nannte, veranstalten, deren Wert schon damals nahezu 200 000 Mark betrug. Ich hatte dabei namentlich die Vermehrung unserer primitiven deutschen und niederländischen Bilder ins Auge gefaßt und hatte das Glück, interessante Werke aus der altkölnischen Schule, von Conrad Witz, von Neufchâtel, vom „Meister der Virgo inter Virgines“ zu gewinnen.

Diese Opferwilligkeit der Kunsthändler hat freilich ihren eigenen Grund. Nicht umsonst überlassen sie mir ihre Kunstwerke oder spenden gar Geldmittel. Ich war im Laufe der Jahre, ohne mein Zutun und persönlich zu meinem Leidwesen, eine Macht im Kunsthandel geworden, namentlich durch die Publikation des großen Rembrandt-Werkes. Kaum ein Sammler, vor allem kein Amerikaner, kauft ein Gemälde Rembrandts, das nicht in „the Bible“ enthalten ist, oder das ich nicht bereit bin, in einen Supplementband meines Rembrandt-Werkes aufzunehmen. Einen ähnlichen Einfluß besitze ich

durch meine verschiedenen Publikationen über italienische Renaissancebildwerke. Um mein Urteil zu haben, um meine Empfehlung an Sammler zu gewinnen, suchen die Händler sich mir dadurch dankbar zu erweisen, daß sie mich von Zeit zu Zeit aus ihren Beständen auswählen lassen, was mir für unsere Sammlungen besonders wünschenswert erscheint. Auf diese Weise haben wir, namentlich für die Sammlungen des Kaiser-Friedrich-Museums, von J. Böhler in München, von Ch. Sedelmeyer und Fr. Kleinberger in Paris, A. Sulley, Th. Agnew und L. Douglas in London, von L. Grassi und E. Volpi in Florenz u. a. m. eine beträchtliche Anzahl interessanter und wertvoller Zuwendungen erhalten.

DIE SAMMLUNG DER FRAU OLGA JULIA WEGENER

Was ich an Geldunterstützungen erhielt, verwendete ich damals namentlich für die neuen, erst im Entstehen begriffenen Abteilungen, für die islamische sowohl wie für die ostasiatische Kunstabteilung, die noch heute so gut wie ausschließlich auf solche Unterstützungen angewiesen sind. Was Grosse und Kümmel in zwei Jahren in Japan erworben hatten, stellte ersterer gelegentlich einer Unterbrechung seines Aufenthalts in Asien zusammen mit den reichen Funden der zweiten Turfan-Expedition im Februar 1909 im Völkerkundemuseum aus. Der Kaiser eröffnete die sehr gelungene Ausstellung, für die er sehr anerkennende Worte fand; aber seine Abneigung gegen die gelbe Rasse gilt leider auch ihrer Kunst. Wir durften also von ihm eine besondere Förderung dieser Abteilung nicht erwarten. Das hatte aber auch sein Gutes, wie wir gleich darauf erfahren sollten.

Frau Olga Julia Wegener, die in Peking die Läden der Kunsthändler geplündert und ihre Beute an Kakemonos dann notdürftig hatte herrichten lassen, meldete ihre Schätze in Berlin zur Ausstellung in der neuen Akademie an. Da wir aus Peking von kompetentester Seite über diese Sammlung und die Absichten der Dame orientiert waren, warnte ich Kampf und L. Justi, die damals in der Akademie residierten. Als dies

nichts half, bat ich Geheimrat Schmidt, diese offizielle Ausstellung, durch die wir zum Ankauf der schlechten Sammlung, für die 150 000 Mark gefordert wurden, veranlaßt werden sollten, doch zu verhindern. Schmidt antwortete, daß er dazu nicht berechtigt sei.

Die Ausstellung kam zustande, Reklameartikel der Berliner Zeitungen feierten sie und verlangten den Ankauf für unsere Museen. Die Kaiserin besuchte die Ausstellung, und man erwartete den Besuch des Kaisers. Das wiederholte Angebot der Sammlung lehnte ich aber trotzdem jedesmal rund ab. Zufällig redete mich die Kaiserin auf die Sammlung an; wie sie mir gefallen habe, wollte sie wissen. Ich hielt mit meiner Ansicht nicht hinter dem Berge, worauf sie erwiderte, das sei ihr lieb zu hören, da auch ihr die Sammlung gar nicht gefallen habe, aber man habe sie förmlich gezwungen, die Ausstellung zu besuchen. Wie sie mir verraten könne, habe man die Zumutung an sie gestellt, dem Kaiser von der Sammlung vorzuschwärmen, damit sie für die Museen gekauft würde. Frau Wegener hatte aber schließlich mir noch zu verdanken, daß sie die schwachen, meist stark übermalten Machwerke und Kopien für teueres Geld an den Mann brachte. Der Direktor des Londoner Print Room, Sidney Colvin, einer der Leiter des Floraskandals, selbst für ostasiatische Kunst ohne Sachkenntnis, dem aber die Sammlung warm empfohlen war, glaubte mir bei dieser Gelegenheit einen zweiten schweren Streich versetzen zu können, indem er sie für den Print Room des British Museum erwarb.

ERWERBUNG DER ANBETUNG DER KÖNIGE VON HUGO VAN DER GOES

Zur Winter Exhibition war ich, wie meist, auch 1910 im Februar nach London gefahren. Hier wurde mir durch den dänischen Maler, Willy Grétor, den ich schon vor Jahren in Paris kennengelernt hatte, das Altargemälde von Hugo van der Goes in Monforte zum Kauf angeboten. Ich war schon früher durch Professor Georges Hulin in Gent darauf hingewiesen,

hatte aber noch keine Beziehungen gefunden, durch die ich eine so schwierige Erwerbung an einem so entlegenen Ort für aussichtsvoll halten konnte. Auch hatte ich erfahren, daß die Forderung für das Bild, das einige Zeit vorher der spanischen Regierung (angeblich um 3600 Pesetas) angeboten worden sein soll, durch die Bemühungen einiger spanischer marchands-amateurs, die es in London und Paris ausboten, bereits auf etwa eine halbe Million Pesetas heraufgetrieben sei. Grétor, der durch den Londoner Antiquar L. Harris, den Inhaber der Spanish Art Gallery, über den Handel orientiert war, machte sich anheischig, das Bild gegen alle Konkurrenz für uns zu erwerben. Obgleich ich Grétor wegen seiner krankhaft nervösen Art und Abenteurerlust als Vermittler fürchten mußte, wußte ich doch andererseits, daß er sich mit einem Eifer und einer Aufopferung, wie kein anderer, der Sache annehmen würde. Auch hatte er uns zuerst das Bild ernstlich angeboten und erklärte im Falle unserer Ablehnung den Kauf für Dritte machen zu wollen. Ich gab ihm also den Auftrag, nachdem Dr. Friedländer das Bild an Ort und Stelle geprüft und für eines der bedeutendsten und schönsten Werke der altniederländischen Schule erklärt hatte. Grétor ging nach Madrid; in der Versteigerung, zu der die spanische Regierung die Erlaubnis gegeben hatte, und die nach langem Zögern endlich Ende Mai 1911 stattfand, erlangte Grétor den Zuschlag, freilich für beinahe die doppelte Summe, auf die wir vorbereitet waren. Etwa 950 000 Mark! Im Einverständnis mit dem Minister Graf Romanones machte sich Grétor auf den Weg, um das Bild von Monforte abzuholen.

Als er das Gemälde eben abgenommen hatte und dabei war, es einzupacken, erschien ein Piquet von 24 Gendarmen mit geladenen Gewehren: der telegraphische Befehl des Ministers sei soeben eingetroffen, daß das Bild sofort wieder aufgestellt werden solle. Tags vorher war das Ministerium gestürzt, Romanones war Kammerpräsident und der Redakteur einer liberalen Zeitung Kultusminister geworden. Gleichzeitig wurde über den Verkauf in liberalen Zeitun-

gen auf Veranlassung dieses neuen Ministers und französischer Agenten ein patriotischer Entrüstungssturm inszeniert. Grétor sandte telegraphische Proteste an den Minister und an unsere Botschaft. Vergeblich, er mußte zunächst ohne Bild nach Madrid zurückkommen, wo er Himmel und Hölle in unserem Interesse in Bewegung setzte. Der Botschaftsrat, der den abwesenden Botschafter, Prinz Ratibor, vertrat, hatte für die Situation kein Verständnis. Er erkannte nicht, daß durch diese brutale Einmischung der Regierung in ein Privatgeschäft (ganz abgesehen davon, daß die offizielle Zustimmung gegeben war) die Angelegenheit eine staatsrechtliche geworden war und daher sofort zu unseren Gunsten hätte entschieden werden müssen. Er suchte daher nicht durch politischen Druck, sondern „amichevolmente" die Lösung herbeizuführen. Obgleich Grétor persönlich die Zustimmung des Patrons, des Herzogs von Alba, zu erlangen und durch allerlei kleine Mittel einflußreiche Persönlichkeiten zu gewinnen wußte, verstand es die spanische Regierung, die Entscheidung durch allerlei Winkelzüge und Verzögerungen jahrelang hinzuziehen, auch nachdem sie Ende 1912 nach Rückkehr des Grafen Romanones schließlich ihren Widerspruch zurückgezogen hatte.

Endlich im Dezember 1913 traf die Zustimmung der spanischen Regierung ein, und am ersten Weihnachtstage war das Bild, das Direktor Friedländer unter großen Schwierigkeiten aus Monforte zur See überführt hatte, in der Galerie, in der es allseitige Bewunderung erregte. Fast gleichzeitig mit dem Goes zog auch ein hervorragendes großes Werk des alten Peter Brueghel in unsere Galerie ein, die „Hundert Sprüchwörter", durch das wieder eine empfindliche Lücke in unserer Sammlung ausgefüllt wurde.

DER PROZESS UM REMBRANDTS „TOBIAS MIT DEM ENGEL"

In sehr merkwürdiger Weise wurde uns eine andere Erwerbung streitig gemacht, welche die Gerichte durch mehr als drei Jahre beschäftigt hat. Im Winter 1910 fiel mir in einer

HUGO VAN DER GOES, ANBETUNG DER KÖNIGE AUS MONFORTE
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum (zu Seite 232)

Lepkeschen Versteigerung der Bildersammlung Emden ein Gemälde auf, „Tobias mit dem Engel“, das im Katalog als „in der Art des Govert Flinck“ bezeichnet wurde. Diese Bezeichnung kam mir nicht richtig vor, das Bild schien mir vielmehr ein ungewöhnlich gutes Werk eines späteren Rembrandt-Schülers, und da ich damals gerade unsere Gemälde von Rembrandt und der Rembrandt-Schule in einem besonderen Saale provisorisch zur Aufstellung brachte, hielt ich die Erwerbung für unsere Galerie für wünschenswert. Ich gab daher dem Auktionator Krüger Auftrag, es bis zu 8000 Mark steigern zu lassen. Das Bild wurde mir um 6000 Mark zugeschlagen.

Bei näherer Untersuchung glaubte ich mich einer ganz ähnlichen Komposition unter Rembrandts Handzeichnungen zu erinnern. Ich suchte unter den Nachbildungen des Rembrandtschen Zeichnungenwerkes und fand die Zeichnung (im Besitz von Léon Bonnat), die, als Breitbild, fast die gleiche Komposition wiedergibt. Der Vergleich mit dem Bilde und die Ausführung desselben überzeugte mich, daß das Bild ein eigenhändiges Werk Rembrandts aus den fünfziger Jahren sein müsse. Ich machte es daher unserer Galerie zum Geschenk.

Kaum war dies bekanntgeworden, als ich auch schon durch den Advokaten des Herrn Emden aufgefordert wurde, entweder das Bild zurückzugeben oder 60 000 Mark Entschädigung zu zahlen, da ich verpflichtet gewesen wäre, mein besseres Wissen vor der Versteigerung dem Besitzer mitzuteilen. Ich antwortete ironisch, worauf sofort die Klage eingereicht wurde. Diese basierte nicht nur auf lauter unwahren „Tatsachen“, sondern war auch mit beleidigenden Ausdrücken gegen mich gewürzt, eine Rücksichtslosigkeit sondergleichen, da ich mir auf Wunsch der Familie Emden große Mühe gegeben hatte, den Sammler aus den Händen des gewissenlosen Händlers zu befreien, durch den er für unsinnige Preise meist schlechte oder mittelmäßige Bilder und Antiquitäten erworben hatte und um Millionen betrogen worden war. Abgesehen davon, daß die Behauptung, in Versteigerungen müsse der Käufer dem Verkäufer nicht bloß den Erlös, sondern den vollen Wert des Ob-

jekts zahlen, wenn er diesen gekannt habe, geradezu dem Begriff der Versteigerungen und allem Gebrauch Hohn spricht, hatte ich ja selbst erst nach der Erwerbung mich davon überzeugt, daß das Gemälde kein Schulbild, sondern ein echtes Werk von Rembrandt sei, eine Ansicht, die übrigens keineswegs von allen Rembrandt-Forschern geteilt wird.

Bei dieser klaren Sachlage nahm ich an, daß die Klage des Herrn Emden a limine abgelehnt werden würde. Trotzdem ist sie zum zweiten Mal bis zum Reichsgericht durchgefochten und nur auf Grund formaler Fragen gegen Emden entschieden worden. Die Erben des inzwischen verstorbenen Besitzers haben sich dann noch durch Immediatgesuch an den Kaiser gewandt und, als sie auch hier abschlägig beschieden wurden, wenigstens bei Harden williges Gehör gefunden, der sich die Gelegenheit zu einem Schmähartikel in seiner Zukunft nicht entgehen ließ. Die Weitläufigkeit und Weltfremdheit unseres Gerichtsverfahrens schreit nicht selten ebenso zum Himmel wie manche Übelstände des Strafrechts, vor allem die Art, wie persönliche Ehre den schmutzigsten Angriffen der Presse preisgegeben ist. Unsere Volksvertretung, die das zu bessern hätte, trägt mit die Schuld daran, daß es so ist und eine Änderung völlig aussichtslos erscheint! Wie wird Deutschland aus der Verfahrenheit des Parlamentarismus einmal herauskommen?

Daß solche Übelstände und Fehler unseres Staatslebens, unter denen auch die Entwicklung unserer Museen in diesen Jahren besonders zu leiden hatte, doch schließlich in Schwächen und Sünden unseres Volkslebens ihren Grund haben, zeigte sich leider auch im sinkenden Anstandsgefühl bei manchen unserer Fachgenossen, namentlich im jüngeren Geschlecht. Mit der außerordentlichen Zunahme der Studierenden unseres Fachs, die trotz der sehr gesteigerten Chancen in keinem Verhältnis steht zu den Stellungen, die sich ihnen an den Museen und Universitäten bieten, hat eine beträchtliche Zahl der jungen Kunsthistoriker sich nach längeren Jahren vergeblichen Bemühens nach einem Unterkommen in anderen Berufen entschließen müssen. Um ihre Vorbildung auszunutzen,

pflegen sie dann als Kritiker und Feuilletonisten zur Presse oder zum Kunsthandel überzugehen.

Das scheint auch auf einzelne ihrer früheren Kollegen, mit denen sie in Beziehung blieben, ungünstig eingewirkt zu haben, zumal das immer wachsende Interesse für die öffentlichen Kunstsammlungen, namentlich die städtischen, und die Mittel, die ihnen zur Verfügung gestellt werden, die jungen Leiter dieser Institute bei ihrer Schwärmerei für die modernste Kunst in engste Fühlung mit den Kunsthändlern und vielfach in Abhängigkeit von ihnen gebracht haben. Das hat dazu geführt, daß nicht nur unsinnige Summen für sehr zweifelhafte Kunstwerke ausgegeben werden, sondern daß sich auch bei uns in Deutschland eine Anzahl von Kunsthistorikern, nach Art der englischen „art critics", zu Schrittmachern der Kunsthändler hergeben, um bei den enormen Preisen, die Kunstwerke aller Art seit einem Jahrzehnt erreicht haben, an dem Gewinn mit teilzunehmen. Eine besondere Tätigkeit dieser Händler- und Kritikerverbrüderung ist die Entdeckung verkannter Künstler, ihre Proklamierung zu Meistern ersten Ranges und die Propaganda, um sie zu Modekünstlern im Handel zu machen, nachdem die Händler ihre Magazine vorher mit um Spottpreise aufgekauften Werken derselben angefüllt haben. So ist unter älteren Malern zuerst Goya, dann Greco auf den Schild gehoben und wird jetzt gar Magnasco in Szene gesetzt.

Daß ein solches Gebaren auf unser ganzes Fach und seine Vertreter übel nachwirken muß und daß daher zwischen solchen „art critics" und den wirklichen wissenschaftlichen Arbeitern und Beamten der Kunstsammlungen das Tischtuch zerschnitten werden muß, wird hoffentlich bald erkannt und befolgt werden. Ich selbst habe mir von vornherein redliche Mühe gegeben, dahin zu wirken, obgleich ich mir sagte, daß ich dadurch die Zahl meiner Gegner nur noch vermehren und die mit dieser Clique zusammenarbeitende Presse noch mehr gegen mich einnehmen würde. Vor allem habe ich von unseren Museen Leute mit solcher Gesinnung fernzuhalten oder nötigenfalls zu entfernen gesucht.

ANHANG

DENKSCHRIFT

BETREFFEND ERWEITERUNGS- UND NEUBAUTEN BEI DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN IN BERLIN FEBRUAR 1907

Die Verlegung der ethnologischen und prähistorischen Sammlungen der Berliner Museen aus den Museen am Lustgarten in das Ende 1886 vollendete besondere Museum in der Königgrätzer Straße hatte die Überfüllung sämtlicher Abteilungen der Museen nur auf kurze Zeit beseitigen können. Behufs Abstellung der durch erneute Überfüllung bald wieder entstandenen Mißstände wurde von der Staatsregierung auf Grund älterer Pläne zunächst der Neubau des Renaissance-Museums zur Aufnahme der Gemälde und Skulpturen der christlichen Epochen sowie ein provisorisches Gebäude für den Altar von Pergamon und die antiken Skulpturen in Aussicht genommen und vom Landtage genehmigt.

Diese beiden Bauten sind, letzterer 1901, ersterer 1904, bezogen worden. Das Alte Museum, das ursprünglich für die Erweiterung der Nationalgalerie frei werden sollte, ist inzwischen, um dringenden Ansprüchen der Antikensammlungen zu genügen, ganz für diese hergerichtet worden, und auch der zur Erweiterung der ägyptischen Sammlungen bestimmte erste Stock des Neuen Museums hat den antiken Gipsabgüssen vollständig eingeräumt werden müssen. Dadurch ist die Not in den anderen, seither stetig durch Neuerwerbungen vermehrten Abteilungen noch weiter gestiegen. Zudem sind ganz neue, früher nicht vorgesehene Sammlungsgebiete erschlossen worden: durch den großartigen Erfolg der Ausgrabungen in Mesopotamien das weite Gebiet der vorderasiatischen Kunst, durch die reichen Funde in Baalbek, Milet, Didyma usw. die Erweiterung der antiken Sammlungen nach der Richtung der Architektur und Dekoration, wie durch das Geschenk der M'schatta-Fassade die umfangreiche Kunst des Islams. Neben der Notwendigkeit der Raumbeschaffung für alle diese Bedürfnisse erscheint mir endlich ein neues Museum für ältere deutsche Kunst auch aus nationalen Gründen als eine Pflicht (IV).

Da die Schätze ganzer Abteilungen zur Hälfte oder noch darüber hinaus magaziniert sind, muß jetzt für die ausgiebige, auf absehbare Zeit ausreichende Erweiterung der genannten Sammlungen, wie für

die Sammlungen der neu hinzukommenden Gebiete der Platz gesucht werden. Auch müssen bei dem seither wesentlich verstärkten Besuch des Publikums und den neuen Anforderungen, die für die zahlreichen, zur unentbehrlichen Gewohnheit gewordenen wissenschaftlichen und populären Vorträge und Führungen gestellt werden, die Räume zum Teil größer gestaltet werden, als früher vorgesehen war.

Wenn es mir auch bei der schon starken Bebauung der Museumsinsel erwünscht erscheinen würde, für Neubauten soweit als möglich den Platz außerhalb derselben zu suchen, so ist dies doch nur in beschränktem Maße möglich infolge der vor 30 Jahren, als die Frage der Erweiterung der Museen zuerst dringlich wurde, getroffenen Entscheidung, daß alle Sammlungen der großen Kunst ihren Platz auf der Museumsinsel finden sollten, und da auch bei den oben genannten neueren Bauten die Platzfrage aus jener Anschauung heraus entschieden worden ist.

ERWEITERUNG DER ÄGYPTISCHEN ABTEILUNG

Die ägyptische Abteilung fand bereits bei ihrem Einzuge in die eigens für sie hergerichteten Räume des Neuen Museums im Jahre 1850 nur ungenügenden Platz, da die Räume noch während der Dauer der Lepsiusschen Expedition, der die Sammlung ihr eigentliches Dasein erst verdankt, unter wesentlicher Unterschätzung der späteren wirklichen Ergebnisse veranschlagt waren. Auf einen Zuwachs war gar nicht gerechnet. Seitdem hat sich die Sammlung der Zahl der Kunstwerke nach etwa verdreifacht, wobei gegenüber den überwiegend kleinen Altertümern des alten Bestandes in den letzten 20 Jahren sich die Erwerbungen gerade auf große Objekte (Skulpturen, Architekturteile) gerichtet haben. Als besondere Abteilung ist ferner die reiche, hervorragend wichtige Sammlung der Papyri hinzugekommen, deren wesentliche Vermehrung noch zu erstreben ist, und die für ihre Benutzung eine besonders sorgfältige Aufstellung verlangt. Da die jetzigen Räume der ägyptischen Sammlung im Unterstock des Neuen Museums eigens für sie gebaut und daher nur für sie verwertbar sind, so muß die Erweiterung dieser Abteilung im unmittelbaren Anschluß daran gefunden werden. Als besonders geeignet bietet sich dafür das vor dem Neuen Museum gelegene Terrain am Kupfergraben dar, das zur Zeit die letzten noch übriggebliebenen Bauten des alten Packhofs einnehmen.

Da für den Anbau nur ein Erdgeschoß von mäßiger Höhe über einem niedrigen Untergeschoß gefordert wird, so würde ein solcher Vorbau am Kupfergraben den Eindruck des Neuen Museums kaum beeinträchtigen, zumal wenn er im Einklang mit der Architektur dieses Museums gehalten wird. Gefordert werden für den Anbau 3000 qm Ausstellungsräume und 2000 qm Magazine.

MUSEUM FÜR VORDERASIATISCHE KUNST

Ein besonderes Museum für vorderasiatische (mesopotamische) Kunst, an das bei dem ganz unbedeutenden Besitz an Werken dieser Kunst vor einem Jahrzehnt noch gar nicht gedacht wurde, ist durch die reiche Ausbeute der Ausgrabungen in Sendschirli, Babylon und Assur, die in wenigen Jahren abgeschlossen sein werden, zur dringenden Notwendigkeit geworden. Die Direktion der Abteilung nimmt an, daß für dieses Museum Räume von etwa 2500 qm nötig sind, die sie im räumlichen Anschluß an die verwandte ägyptische Abteilung möglichst schlicht und vorwiegend im Erdgeschoß verlangt. Dadurch ergibt sich die Lage dieses Museums in Anlehnung an die nördliche Schmalseite des Neuen Museums bis an den Kupfergraben heran. Der Zugang wird wohl am passendsten von der Ecke der Säulenhalle am Nordostende des Neuen Museums gewonnen, von wo vielleicht auch das Pergamon-Museum und die alsbald zu erwähnenden sonstigen Zubauten für die antiken Sammlungen ihren Haupteingang bekommen würden.

ERWEITERUNG DER ANTIKEN SAMMLUNGEN

Für die Antiken-Abteilungen war zunächst eine Erweiterung im Anschluß an das provisorische Pergamon-Museum in Erwägung gezogen, unter der Voraussetzung, daß hier alle Sammlungen der griechischen und römischen Kunst einschließlich des Münzkabinetts ihren Platz finden würden. Inzwischen sind aber die Statuen und die Kleinkunst der Antike in den Räumen des Alten Museums zur Aufstellung gelangt, welche bis 1904 die Gemälde und die Originalbildwerke der christlichen Epoche einnahmen, so daß das Alte Museum jetzt das eigentliche Antiken-Museum ist. In den Räumen dieses Museums ist aber für große Monumente und umfangreiche Architekturteile, wie sie bei den Ausgrabungen in Baalbek, Milet und Didyma uns zugefallen sind und voraussichtlich noch weiter erworben werden, kein Platz mehr vorhanden. Dieser muß durch einen Erweiterungsbau gesucht werden, und zwar, wie das auch den früheren Beschlüssen entspricht, aus sachlichen Gründen im Anschluß an das Pergamon-Museum. Dabei wird dessen provisorischer Bau, in Verbindung mit den neuen Räumen, seine definitive Gestalt bekommen können. Die Direktion der Abteilungen verlangt für die Erweiterung einen niedrigen und einen hohen Glashof von zusammen etwa 2000 qm Grundfläche. (Diese Ansprüche lassen sich voraussichtlich am besten in der Weise befriedigen, daß der niedrige Glashof an die Westseite des Pergamon-Museums angebaut wird, während der hohe zwischen diesem und dem Neuen Museum seinen Platz findet.) Bei dieser Gestaltung werden die Antiken-Abteilungen die dringend wünschenswerte Verbindung vom Alten Museum durch den ersten Stock des Neuen Museums (mit den Abgüssen nach

den antiken Bildwerken) bis zum Pergamon-Museum erhalten können und sich noch Nebenräume ergeben, die für Architekturteile, Magazine und Werkstätten verwendet werden können, insgesamt den Forderungen der Abteilung reichlich entsprechend.

MUSEUM FÜR ÄLTERE DEUTSCHE KUNST

Die Gemälde und Bildwerke der deutschen Schule sind zurzeit im Kaiser-Friedrich-Museum aufgestellt. Es waren dafür größere Räume an der Spitze des Gebäudes vorgesehen; aber infolge der überaus ungünstigen Gestalt des Bauplatzes sind diese Räume schließlich weggefallen, so daß die deutschen Gemälde jetzt teils oben in drei kleinen Zimmern zwischen die niederländischen Bilder eingekeilt sind, teils mit den deutschen Skulpturen in drei unteren Hofräumen eng zusammengedrängt und hier so schlecht beleuchtet sind, daß Luxferglas zur Aufhellung angebracht werden mußte. Die Skulpturen des Barock und Rokoko konnten sogar nur als Dekoration im Bau verteilt werden, weil die dafür bestimmten Säle zur Aufstellung der Schausammlung des Münz- und Medaillenkabinetts benutzt worden sind. Die Abgüsse der deutschen Skulpturen haben, wie die der italienischen, aus Raummangel magaziniert werden müssen. Wenn, wie es notwendig erscheint, die M'schattafassade und die islamische Sammlung sowie, dem ursprünglichen Plane gemäß, das Münzkabinett wieder aus dem Kaiser-Friedrich-Museum ausgeschieden werden, so würde der Platz hier doch nur gerade für die geräumige Aufstellung der Kunstwerke der romanischen Völker: Gemälde, Originalbildwerke und Abgüsse, sowie für die Gemälde der vlämischen Schule und der holländischen Schulen ausreichen. Für die ältere deutsche Kunst ist daher der Bau eines besonderen Museums erwünscht. Ein solches Museum fehlt aber nicht nur bei uns. In ganz Deutschland besitzen wir kein eigentliches Museum der älteren deutschen Kunst. Denn das Germanische Museum in Nürnberg ist mehr eine kunstgewerbliche und kulturhistorische Sammlung. Das Römisch-Germanische Zentral-Museum in Mainz umfaßt neben den auf deutschem Boden gefundenen Resten römischer Kunst nur die Anfänge der deutschen Kunst und ist auch für diese einseitig und unvollständig. Das Münchener Museum endlich, das am ersten Anspruch darauf erheben könnte, will schon seinem Namen nach nur ein „Bayerisches Nationalmuseum“ sein. Ein Museum der älteren deutschen Kunst ist daher eine Notwendigkeit für die Reichshauptstadt, und um ein solches noch zu wirklicher Bedeutung zu bringen, müssen die Vorbereitungen dafür sofort in Angriff genommen werden.

In Berlin ist bei Begründung der Königlichen Museen und seither bis zum Jahre 1871 der deutschen Kunst so gut wie gar keine Aufmerksamkeit erwiesen worden. In der Gemäldegalerie war die deutsche

Schule bis vor etwa 30 Jahren am schwächsten vertreten: nur ein Gemälde von Holbein und kein Dürer! An Werken der Plastik besaß die Kunstkammer nur wenige gute kleine Stücke; die deutsche Kunst der älteren und ältesten Zeit wie die der letzten Periode im 18. Jahrhundert waren überhaupt nicht vertreten. Erst in neuer Zeit ist, wenigstens in einigen Abteilungen der Königlichen Museen, eine Vermehrung der Sammlungen gerade nach der Seite der deutschen Kunst ernstlich angestrebt worden: mit Erfolg namentlich für die Malerei, für die graphischen Künste und für die Plastik, zum Teil auch für die Anfänge unserer Kunst, namentlich für die dekorative Plastik der Longobarden. Diese Erwerbungen, die zumeist mit dem älteren Bestande im Kaiser-Friedrich-Museum vereinigt worden sind, lassen sich aber nur als der Anfang eines Deutschen Museums bezeichnen. Ein solches soll durch seinen Inhalt und seine Aufstellung den Grundcharakter der deutschen Kunst und den Zusammenhang ihrer verschiedenen Entwicklungsstadien klarlegen, soll den Genuß daran und das Verständnis dafür fördern, und zwar in ganz anderer Weise, als es bisher möglich war. Es soll dadurch zugleich die Erforschung der deutschen Kunstgeschichte unterstützen und der bisher nur kümmerlich bedachten Publikation ihrer Monumente, die mit der Bildung des Museums Hand in Hand gehen muß, zu Hilfe kommen.

In einem solchen Museum hat die primitive Kunst der deutschen Stämme in den Jahrhunderten während und nach der Völkerwanderung ihren Platz zu finden. Von der deutschen Kunst des früheren Mittelalters wird, soweit Originale nicht zu beschaffen sind, namentlich durch Abgüsse der wenigen hervorragenden Werke der sächsischen und fränkischen Plastik ein Bild zu geben sein. Die bürgerliche Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts: die zu reicher Blüte gelangte Malerei in Süddeutschland und in den Niederlanden, wie die Holzplastik und die köstliche Kleinkunst, wird sich durch geschmackvolle Zusammenstellung der zahlreichen Originale in unserem Besitz und durch richtige Vervollständigung derselben zusammen mit einer kleinen Zahl wirkungsvoller Ausstattungsstücke in verschiedenen Räumen von intimer Wirkung ebensogut zur Geltung bringen lassen, wie die Kunst der deutschen Spätrenaissance mit ihrem eigentümlichen Ornamentstil und der wirkungsvolle deutsche Barock in ein paar stattlichen Sälen mit dem Monument des Großen Kurfürsten als Mittelpunkt, endlich die köstliche dekorative Kleinplastik in Porzellan, wie sie sich an den verschiedensten Stellen Deutschlands zwar im Anschluß an die monumentalere Plastik Frankreichs, aber durchaus eigenartig national entfaltet hat, in ein paar galerieartigen Räumen. Ein solches Deutsches Museum wird eine Fülle von einzelnen Schönheiten darbieten und in der Gesamterscheinung von der deutschen Art in der Kunst erst ein anschau-

liches, richtiges Bild zu geben imstande sein. Es wird durch die Erkenntnis der deutschen Eigenart zugleich zur Läuterung und Förderung unserer modernen Kunst beitragen, sie anregen und veredeln helfen.

Man wird suchen müssen, diesen Neubau, der bei einer Grundfläche von 70 × 40 Meter dauernd genügend Platz für die ältere deutsche Kunst bieten wird, möglichst in unmittelbare Verbindung mit dem Kaiser-Friedrich-Museum zu bringen, da ein Museum für ältere deutsche Kunst nicht zu denken ist ohne die deutschen und wohl auch die altniederländischen Gemälde, und da diese andererseits räumlich nicht von dem übrigen Teile der Gemäldegalerie getrennt werden dürften.

AUSSCHEIDUNG EINER NATIONAL-PORTRÄTGALERIE AUS DER NATIONALGALERIE

Für die Nationalgalerie wird, abgesehen von gewissen anderen Verbesserungen, auf absehbare Zeit dem dringendsten Raummangel dadurch abgeholfen werden können, daß die historischen Porträts (je nachdem unter Hinzunahme von Darstellungen aus der deutschen Geschichte) als besondere National-Porträtsammlung in anderweit verfügbaren Räumen untergebracht werden. Der Raum für einen Erweiterungsbau auf der Museumsinsel würde nicht mehr vorhanden sein.

KLEINERE BAUTEN UND ALLGEMEINES

Bei der Erweiterung der Bauten auf der Museumsinsel wäre an geeigneter Stelle und den Besuchern recht in die Augen fallend ein Verkaufslokal für die Gipsformerei einzurichten. Auch wird für einen Erfrischungsraum gesorgt werden müssen.

Die Bauten auf der Museumsinsel, wie sie hier vorgeschlagen sind, würden einen großen einheitlichen Museumskomplex, ähnlich dem Louvre und dem British Museum ergeben. Es würde eine Verbindung derselben untereinander, vom Alten Museum bis zum Kaiser-Friedrich-Museum, hergestellt werden und doch zugleich die Selbständigkeit jedes einzelnen Baues gewahrt bleiben können. Die Möglichkeit einer Erweiterung innerhalb dieses Komplexes in weiter Zukunft wäre nicht ausgeschlossen. Eine solche würde durch den Aufbau zweiter Stockwerke, wo solche fehlen, sowie durch die Verwendung des Speichergrundstückes gefunden werden können.

MUSEUM DER ASIATISCHEN KUNST UND KULTUR NEUBAUTEN BEI DEM MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

Für ein Museum der asiatischen Kunst wird der Platz auf der Museumsinsel nicht mehr vorhanden sein; er läßt sich aber an anderer Stelle und voraussichtlich in einem älteren Museumsgebäude, wenn

dasselbe teilweise frei werden wird, finden. Die islamische Sammlung mit der Fassade von M'schatta, einem Monument, wie wohl nie ein an Bedeutung und Umfang ähnliches in ein europäisches Museum wieder kommen wird, kann im Kaiser-Friedrich-Museum nur noch kurze Zeit beherbergt werden, zumal diese Sammlung, deren Bildung eben erst begonnen ist, wesentlich erweitert werden muß. Neben der vorder-asiatisch-islamischen Kunst muß aber hinfort auch die alte chinesische und japanische Kunst bei uns gesammelt werden. Während der Wert der persisch-islamischen Kunst und ihre Einwirkung auf die europäische Kunst längst anerkannt ist, weiß man in weiteren Kreisen kaum, daß die Kunst Ostasiens die des Rokoko, ja zum Teil auch schon die des Barock wesentlich beeinflußt hat, daß sie die Quelle der ganzen Kunst Asiens durch Jahrtausende gewesen ist und dadurch indirekt auch auf die europäische Kunst eingewirkt hat. Ihr absoluter Wert ist bei uns bisher so gut wie unbekannt, da echte Werke der altasiatischen Kunst bisher nur ganz spärlich zu uns in öffentliche Sammlungen gekommen sind. Bei der Stellung, die sich Ostasien jetzt auch politisch und kulturell wieder zu erringen im Begriffe steht, wird die Bildung einer Sammlung der echten alten Kunst dieser Länder eine hervorragende Aufgabe unserer Museen werden.

Für diese Sammlungen der vorder- und hinterasiatischen Kunst ist, wie gesagt, ein Platz auf der Museumsinsel nicht mehr zu finden. Der Umstand, daß im Museum für Völkerkunde die asiatische Abteilung Verwandtes sammelt, und daß auch das Kunstgewerbe-Museum eine Abteilung kunstgewerblicher Arbeiten sowohl von Vorderasien wie von Hinterasien besitzt, läßt es, wenn auch andere Gründe für ihre Verbindung mit der antiken und der vorderasiatischen Kunst sprechen, doch erwünscht erscheinen, in der Nähe dieser Museen oder in Verbindung mit ihnen den Platz für diese neuen Sammlungen zu finden. Im Kunstgewerbe-Museum oder im Anschluß daran ist kein Raum mehr vorhanden, dagegen ließe sich solcher im Museum für Völkerkunde schaffen, wenn ein größerer Teil seiner Sammlungen an anderer Stelle ein neues Heim fände. Das außerordentliche Anwachsen sämtlicher Sammlungen des Museums für Völkerkunde macht dies, auch abgesehen von der Unterbringung der asiatischen Kunstabteilungen, zur gebieterischen Notwendigkeit, so daß der bisherige, in der Denkschrift vom 9. März 1904 (Drucksache des Hauses der Abgeordneten, Session 1904, No. 144) näher erörterte Plan, die Erweiterung im Anschluß an den bisherigen Bau zu suchen, sich nicht aufrechterhalten läßt. Denn ein solcher Anbau, der nur in dem Parke Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Albrecht möglich wäre, würde wegen der außerordentlichen Kosten des Grund und Bodens auf einem nur kleinen Baugrundstück und daher durch sechs Stockwerke ausgeführt

werden müssen. Ein solcher Bau würde aber, abgesehen von dem Mangel an Übersichtlichkeit und der Abneigung des Publikums gegen den Besuch höherer Stockwerke in den Museen, wie der großen Feuergefährlichkeit, den Bedürfnissen der Sammlungen nur sehr unvollkommen und keinesfalls auf längere Zeit entsprechen. Haben sich diese doch seit der Eröffnung des Museums so sehr vermehrt, daß sich in zwanzig Jahren die Zahl der Gegenstände etwa verfünffacht hat. Nun ist es freilich gewiß wünschenswert, daß ein beträchtlicher Bruchteil des jetzigen Bestandes als Dubletten ausgeschieden oder als Studiensammlung gedrängt aufgestellt, und daß beim weiteren Sammeln möglichst kritisch vorgegangen wird. Allein gerade der Kolonialbesitz des Deutschen Reiches umfaßt in Afrika und Ozeanien ethnographisch ganz hervorragend wichtige Gegenden, deren bisher zu sehr versäumte wissenschaftliche Erforschung und systematische Ausbeutung für unsere Museen eine dringende Pflicht ist. Ebenso hat die prähistorische Abteilung eine bisher sehr vernachlässigte Aufgabe in der Sammlung einschlägiger Altertümer aus den Ländern außerhalb Deutschlands. Würde schon dafür der geplante Anbau keinen Raum mehr bieten, so würde sich hier auch die als dringend notwendig erkannte Scheidung der Sammlungen des Museums für Völkerkunde in eine Schausammlung und eine damit in unmittelbarer Verbindung zu belassende Lehrsammlung nicht durchführen lassen.

In dem jetzigen Museum für Völkerkunde, in dem die neuen Sammlungen der west- und ostasiatischen Kunst Platz finden würden, müßten auch die ethnologischen asiatischen Abteilungen verbleiben und in passender Verbindung mit jenen asiatischen Kunstsammlungen aufgestellt werden. Auch würde zu prüfen sein, ob nicht ein Übergang zwischen diesem Gebäude und dem benachbarten Kunstgewerbemuseum hergestellt werden kann, damit die kunstgewerblichen Sammlungen Asiens in diesem Museum in unmittelbare Verbindung gebracht würden mit den Sammlungen der asiatischen Kunst und Kultur im jetzigen Museum für Völkerkunde.

Dagegen erscheint die auch von den meisten Fachleuten dringend empfohlene Verlegung der übrigen Sammlungen des Museums für Völkerkunde nach Dahlem aus allen den obigen Gründen geradezu geboten, zumal die Verbindungen dieses Vororts mit dem Zentrum der Stadt schon jetzt sehr gute sind und mit jedem Jahre besser und zahlreicher werden. Dort würde es möglich sein, jede der verbleibenden Hauptabteilungen des Museums für Völkerkunde, die afrikanische, die ozeanische, die amerikanische und die vorgeschichtliche, in einzelnen Gebäuden unterzubringen, die ein- oder höchstens zweistöckig sein würden und in Eisenkonstruktion herzustellen wären.

Solche Neubauten in Dahlem würden den ethnologischen und verwandten Sammlungen für alle Zeiten ausreichenden Platz bieten. Bei einer Umgestaltung des jetzigen Museums für Völkerkunde in ein Asiatisches Museum und der Herstellung eines Verbindungsbaues mit dem Kunstgewerbe-Museum würde für die Kunst- und Kultursammlungen Asiens genügender Raum vorhanden sein; ja, es ließe sich für absehbare Zeit im Oberstock auch der Platz finden, um dort die verschiedenen, jetzt dort magazinierten anthropologischen Sammlungen Berlins, die der Anthropologischen Gesellschaft. dem Museum für Völkerkunde, der Virchow-Stiftung und Professor von Luschan gehören, aufzustellen und dem Publikum zugänglich zu machen.

Der gewiß nicht zu unterscbätzenden Gefahr des Anwachsens der ethnologischen und verwandten Sammlungen ins Ungemessene wird durch ihre Scheidung in Schau- und Lehrabteilungen erfolgreich begegnet werden. Als ein weiteres wirksames Mittel dagegen erscheint eine größere Berücksichtigung der Provinzialsammlungen auf dem Gebiete der heimischen Prähistorie und der deutschen Volkskunde, die sich auch aus sachlichen Gründen empfiehlt. Die prähistorische Abteilung der Königlichen Museen sollte sich das Ziel setzen, unter besonderer Betonung aller germanischen Völker die vorgeschichtlichen Altertümer aller Kulturvölker in ihren mannigfaltigen Typen durch vorzügliche Exemplare nach ihrer formalen und geschichtlichen Entwicklung vorzuführen. Auf die Ausbeutung des Bodens der einzelnen Provinzen Preußens nach dieser Richtung sollte aber in Zukunft den öffentlichen Sammlungen der betreffenden Provinzen das erste Anrecht zustehen, wenn auch unter Teilnahme des Berliner Museums, dem ein Recht auf die Auswahl von typischen, über den Rahmen der Provinz hinaus bedeutungsvollen Funden zu belassen wäre. In den Provinzen haben die dort gefundenen und meist auch entstandenen Altertümer ihren gegebenen Platz und erwecken dort das meiste Interesse; hier läßt sich auch der ausreichende Raum zu ihrer Aufstellung finden. Noch in höherem Grade gilt das Gleiche von den Sammlungen für deutsche Volkskunde: diese sind wirklich lebensfähig und von wahrer Bedeutung nur in den Provinzen, sei es — wie wohl in der Regel — in der Hauptstadt der einzelnen Provinz oder Landschaft, sei es gelegentlich an dem Platz, wo ein kräftig entwickeltes Volksleben sich besonders frisch aus alter Zeit erhalten hat. Hier läßt sich in einem oder einzelnen besonders charakteristischen und gut erhaltenen alten Bauernhäusern und gelegentlich auch alten städtischen Bauten von der Kulturentwicklung der betreffenden Provinz ein geschlossenes, klares Bild geben. Ein großes Zentral-Museum der Art in Berlin würde dagegen notwendig

zu einem unübersehbaren Konglomerat der zahlreichen charakteristischen Bauten der verschiedenen Provinzen und Landschaften, welche diesen entzogen werden müßten, anwachsen, und in demselben würde sich eine Überfülle der verschiedensten Trachten, Geräte, Werkzeuge usw. zur Darlegung der Entwicklung des Handwerks, des Kostüms, des Hausrats, der Verkehrsmittel usw. aufstapeln, für die schließlich weder der Raum noch die Mittel zu beschaffen wären, und deren ausreichende Bewachung unmöglich sein würde. Auch würde eine solche Kolonie von museumsartigen Bauten innerhalb eines großen Parkes, in dem sie allein zu denken wären, den „Dörfern“ und „Städten“, wie sie die letzten Weltausstellungen gezeigt haben, bedenklich ähnlich werden und auf die Dauer weder die Schaulust noch gar das wissenschaftliche Interesse des Publikums fesseln können, was bei der Beschränkung auf die einzelnen Provinzen sehr wohl möglich ist. Eine Kräftigung und Vermehrung der Provinzial-, Städtischen und ähnlichen Museen nach dieser Richtung würde diese zugleich auf ihre Hauptaufgabe und eigentliche Bedeutung verstärkt hinweisen: auf das intensive Sammeln der Werke der ganzen Kunst und Kultur der betreffenden Landschaft, wobei ihnen die Berliner Zentral-Museen nicht durch Konkurrenz hinderlich sein, sondern fördernd zur Seite stehen sollten.

KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

PERSONEN